

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

AVRIL 1961



GEORGES WILDENSTEIN

DIRECTEUR

PARIS, 140, FG. SAINT-HONORÉ — 19 EAST 64 STREET, NEW YORK

P R E S S E S U N I V E R S I T A I R E S D E F R A N C E

CENT TROISIÈME ANNÉE

1107^e LIVRAISON

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

FREDERICK B. ADAMS Jr., Director, Pierpont Morgan Library, New York;
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR Jr., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
JORGE ROMERO BREST, Directeur du Musée National des Beaux-Arts de Buenos Aires;
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Former Director, Institute of Fine Arts, New York University;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
JOHN COOLIDGE, Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Honorary Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Former Director, Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio;
LOUIS HAUTECŒUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
HENRI MARCEAU, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia;
JACQUES MARITAIN, Professeur, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
MILLARD MEISS, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
A.-P. DE MIRIMONDE, Premier Président de Chambre à la Cour des Comptes de Paris.
ERWIN PANOFSKY, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, Worcester Art Museum, Worcester, Mass.;
JHR. D. C. ROËLL, Directeur honoraire du Rijksmuseum, Amsterdam;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
GEORGES SALLES, Ancien Directeur des Musées de France;
REYNALDO dos SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
EDMOND SIDET, Inspecteur général de l'Instruction publique de France;
JOHN WALKER, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

MARTIN DAVIES, Keeper, National Gallery, London, Conseiller étranger;
AGNÈS MONGAN, Associate Director, Fogg Art Museum, Harvard University, Conseiller
étranger.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
JEAN ADHEMAR, Rédacteur en Chef;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

“CANOPUS DEUS”

THE ICONOGRAPHY OF A NON-EXISTENT GOD *

BY ERWIN PANOFSKY

IN Pharaonic Egypt the burial of a person of consequence required not only the mummification and, as Evelyn Waugh would say, “ensarcophagusment” of the body but also the preservation of those internal organs which had to be removed before embalming. These organs were sealed up in four high-shouldered stone jars examples of which are found in tombs as early as the reign of Shepseskaf of the late Fourth Dynasty and occur with great frequency throughout the Middle Kingdom. These earlier visceral jars are covered with simple, disk-shaped lids, slightly convex in form. Under the Ninth and Tenth Dynasties, however, these lids began to be carved into the likeness of four identical human heads each of which is thought to represent, at one and the same time, both the deceased and one of the so-called “Four Sons of Horus” or “Four Genii of the Dead,” to wit, the Genius Imsety (fig. 1). And in the late New Kingdom it became customary to replace three of these human heads with those of animals portraying the three other “Genii,” to wit, the head of a falcon, an ape, and a jackal or dog.

In recent speech and writing, such visceral jars, on view in every major collection of Egyptian antiquities, are commonly referred to as “Canopic vases,” or, simply, “canopi,” even though Egyptologists have never failed to point out that these designations are based on a whole series of misunderstandings. But misunderstandings are often not entirely accidental, and in this case they deserve the attention of the art historian because, as late as the third quarter of the sixteenth century A.D., they gave rise to a number of iconographical developments which are, if not important, at least entertaining and throw some little light upon the history of antiquarian scholarship.

I.

Visceral jars had gone out of fashion long before even the name from which their modern appellations derive, viz. "Canopus," was first pronounced in the land of Egypt. It was not until Ptolemaic times that the Greek name of Κανωπός (Canopus) came to be attached to a place originally called Peguāti (demonstrably extant in the sixth century B.C.) which was situated at the mouth of the Nile, 120 stades (between thirteen and fourteen miles) to the east of Alexandria.

This change from "Peguāti" to "Canopus" seems to be connected, in a manner not as yet clarified, with the belief that the legendary helmsman of Menelaus, allegedly called Canopus (or Canobus), had been killed by a snake when, on his and his master's return from Troy, he ventured ashore in Egypt; that a town and mausoleum had been founded in his memory near the scene of his death; and that he, together with his ship, Argo, had been placed among the stars. Later the veneration of this maritime hero seems to have merged with that of the supreme sea-god, Poseidon or Neptune : the mausoleum of the former was identified with the temple of the latter and "Canopus" was listed among the sacred names of Neptune himself¹.



FIG. 1.—Four Alabaster Jars Formerly Containing the Viscera of Princess Sit-Hat-Hor-Yunet (XII. Dynasty), purchased in 1916 through a contribution from Henry Walters and the Roger's Fund. New York, Metropolitan Museum of Art.
Courtesy of the Metropolitan Museum.

While the early history of the town renamed "Canopus" as well as its connection with the helmsman of Menelaus and with Neptune remains somewhat obscure we know for certain that in Ptolemaic and Roman times "effete Canopus" (*mollis Canopus*) was less renowned as a busy seaport than as an international showplace combining the features of pilgrimage center, health resort and amusement park. And such was its fame that it figures among the localities that lent their "celebrated names" to the various portions of Hadrian's Villa at Tivoli².

About the identity of the god to whom the sanctuary of Canopus was dedicated there is, however, some difference of opinion. From such representations as can reasonably be assumed to reflect the focal image of the cult—terracotta reliefs (fig. 2), bronze statuettes, amulets, imperial coins minted at Alexandria (figs. 3, 5 to 9), and limestone figures in the round (two of the latter excavated at Canopus itself, see fig. 4)—we learn that this image, probably one of two nearly-identical twin idols, one male, one female, had the shape not of an ordinary human being but of a high-shouldered, pot-bellied vase, armless and legless but surmounted by a human head, thus indeed bearing an unmistakable similarity to such visceral jars as are illustrated in our fig. 1.

This vase-like shape, together with the aqueous connotations of the place itself, permits the conclusion that the deity venerated at Canopus was a water-god; he has even been identified with a divinity referred to as "Sarapis Hydreios" ("Serapis of the Waters") or "Sarapis Canopites"³. To this identification, however, several objections have been made. Serapis has of himself no connection with water though at Canopus, as in so many other places, his cult seems to have superseded that of an earlier incumbent; the very existence of the *junctura* "Sarapis Hydreios" has been contested; and there is intrinsic evidence to show that the original "Hauptgott" of Canopus was in fact Osiris, the god most intimately connected with water in general and with the life-giving waters of the Nile in particular⁴. In prayers for the dead he is implored to provide them with cool water ($\deltaοίη \sigmaοι \psiυχρόν \ddot{\eta}\deltaωρ \delta \text{"Οσειρις"}$); in another text he is explicitly identified with this element ($\text{"Οσειρις} γάρ είναι τὸ \ddot{\eta}\deltaωρ\text{"}$)⁵; and his dead body was said to have floated for three days and three nights on the lower reaches of the Nile (precisely where Canopus was located) until it was washed out into the open sea and resurrected in miraculous fashion⁶.

Moreover, the representations presumably reflecting the Canopian cult image (figs. 2 to 9)⁷ exhibit two features concordant with Osiris but incompatible with Serapis. Almost invariably the vase-shaped body is supported by a torus-like base fashioned into a wreath or garland of roses⁸; and often the image is accompanied by a female counterpart, occasionally in the form of a genuine *synthronismos*, so as to suggest a kind of Binity (figs. 5 to 7)⁹.

Both these motifs are hard to reconcile with Serapis who had no more to do with roses than with water and had, so far as is known, no recognized wife. Osiris, however, was the spouse of Isis, his sister, who is often portrayed in his company;

and it is to her that the garland of roses normally encircling the base of our cult images specifically refers¹⁰.

The association of Osiris with water, on the one hand, and death and after-life, on the other, may also account for the fact that the shape peculiar to the cult image of Canopus resembles, and in all probability derives from, the human-headed visceral jars with which our discussion started. Since none of the monuments reflecting this cult image antedates the second half of the first century A.D., and since the use of visceral jars does not seem to have outlasted the New Kingdom, we seem to be faced with either the revival of a "dead" tradition in Graeco-Roman times, or the existence of what may be called the "Canopian idol" in an archetype produced as early as the sixth century B.C.¹¹; but neither of these phenomena is without parallels.

In three respects, however, the object worshipped at Canopus (figs. 2 to 9) emphatically differs from a human-headed visceral jar (fig. 1). In the first place, despite its vase-like shape, it is an image rather than a receptacle : not one of the terracottas or stone figures (figs. 2, 4, 10) is hollow. In the second place, the telltale motif of the rose-embroidered base is absent from the visceral jars. In the third place, the difference between receptacle and image is stressed by the surface decoration which, in the visceral jars, is restricted to hieroglyphic inscriptions whereas the replicas of the "Canopian idol" are either adorned with breastplates and amulets, both frequently supplemented by figural designs (figs. 2, 3, 4, 5, 6), or even show an indication of drapery (fig. 8)¹².

As time went on, the contrasting folds of this drapery—partly descending, partly drawn across—tended to be schematized into a kind of uniformly vertical strigilation (fig. 9)¹³; and as an end result the whole body of the figure could be covered with a system of spiralized flutings as seen in the magnificent, apparently purely decorative, "*Canopo*" in the Vatican (fig. 10)¹⁴. It would be tempting to conjecture that this splendid piece of sculpture originally belonged to the "Canopus" portion of Hadrian's Villa at Tivoli¹⁵.

There does seem to exist, then, a definite historical relation between the cult image of Canopus and the visceral jars commonly referred to as "Canopic vases" or "canopi." This relation, however, is opposite to what is implied by the still current nomenclature : it was not in Canopus that the use of visceral jars took its inception; rather it was from visceral jars, and, more specifically, from those visceral jars which are surmounted by human heads, that the cult image venerated at Canopus had borrowed its form. The designation of visceral jars as "Canopic vases" or "canopi" thus somewhat resembles the jocular definition of Henry IV as "a French king called 'Henri Quatre' after the shape of his beard."

II.

Yet this mistaken nomenclature might not have won acceptance in common speech and non-professional writing had it not been for the intervention of a further, even more serious misconception, possibly induced and certainly promoted by the legendary connection between Canopus, the locality, with Canopus, the deified helmsman of Menelaus. The name “Canopus,” legitimately applicable only to a town containing the sanctuary of a water-god (or, by way of *pars pro toto*, to this sanctuary alone), had come to be transferred to the person of the water-god-himself.

Present-day scholarship agrees that there never was an Egyptian divinity by the name of Canopus¹⁶, and even the latest of the Greek and Roman classics—such as Aelius Spartianus—were fully aware of this fact. In the intervening period, however (that is to say, between the suppression of syncretistic paganism and the rise of modern archaeology and Egyptology), the deity worshipped at Canopus was hypostatized into a deity thought to be named “Canopus”: the “Canopus civitas CXX stadiis distans ab Alexandria” was transformed into a “Canopus Deus.”

This transformation is due, it seems, to the apologetic efforts of the Early Christian Fathers; and the chief witness to, possibly the inaugurator of, this development is Rufinus, the friend and, later on, opponent of St. Jerome (*ca. 345* to shortly after 410 A.D.).

In an attempt to glorify the success of Theophilus (Patriarch of Alexandria from 385 to 412) in stamping out the last vestiges of paganism in Egypt, establishing the spuriousness of the heathen divinities and proving the fraudulence of their priests, Rufinus gives a graphic and amusing account of how the “priest of Canopus” through trickery had managed to demonstrate the superiority of his water-god over the rival fire-god of the “Chaldaeans.”



FIG. 2.—Two Graeco-Egyptian Terracotta Reliefs Reflecting the Cult Image at Canopus. Berlin, Neues Museum.

Perhaps because Rufinus was not entirely sure of the facts himself his story is worded with a certain ambiguity (retained, so far as possible, in my translation) which gradually changes the significance of the word "Canopus," finally leaving the reader with the impression that it denotes a god and not a place. At the beginning of the text ("Canopi...ubi; quem locum...," "Canopus, ...where; this place...") the proper name most clearly indicates a locality; but as the narrative draws to a close it as clearly indicates a god : "Canopus Chaldaeorum vicit ostenditur" ("Canopus is proven to have vanquished the Chaldaeans"); or : "ex hac persuasione velut deus vicit omnium colebatur" ("on the strength of this persuasive performance he was venerated as a god who had won out against all others"). And it is to a "Canopus Deus" rather than to a "Canopus civitas" that Rufinus' tale was taken to refer in all subsequent writing down to the eighteenth century¹⁷.

"And who," Rufinus writes, "can enumerate the superstitious iniquities of Canopus, where, under the pretext of [teaching] hieroglyphs (for this is how the ancient letters of the Egyptians are called) there was what amounted to a public school of magic practices? This place was venerated by the pagans as a kind of *fons et origo* of their demons—so much so that far more important rites were celebrated there than in Alexandria. But as regards the false pretensions of this monstrosity, it will not be amiss to explain in a few words what is related about their origin. Once upon a time, it is said, the Chaldaeans carried their fire-god around and started a contest with the gods of all the provinces, with the understanding that whoever should win be recognized as god by one and all. Now, the gods of the other provinces consisted of bronze, or gold and silver,

or wood, or stone, or some other substance which is bound to be consumed by fire; wherefore the fire-god prevailed everywhere. But when the priest of Canopus had heard of this he thought of a clever trick. In certain parts of Egypt there are made water jars of clay, perforated everywhere with many minute holes filtered through which the muddy water becomes clearer and purer. The priest took one of these, stoppered its holes with wax, painted its surface in various colors, filled it with water, and set it up as a god. He also skilfully placed upon and affixed to it the severed head of an old image said to represent the helmsman of Menelaus. The Chaldaeans then arrive; the contest begins; a fire is lit around the water jar; the wax with which the holes had been stoppered melts. As the water jar begins to spout the fire is extinguished; and, through the fraud of the priest, Canopus is proven to have vanquished the Chaldaeans. Hence the very image of Canopus exhibits tiny little feet, a short and, as it were, atrophied neck, a belly swollen like a water jar, and a back equally rounded. On the strength of this persuasive performance



FIG. 3.—Coin of Hadrian, Reflecting the Cult Image at Canopus (Catalogo Dattari, No. 1654).

he was venerated as a god who had won out against all others. This may, perhaps, once have been achieved against the Chaldaeans. But now, after the advent of Theophilus, the Priest of God, all the effort has proven to be useless, and the fraud covered up by wax has done no good. All is destroyed and razed to the ground”¹⁸.

This story (the off-hand reference to a statue “said to represent the helmsman of Menelaus” alluding, of course, to the catasterism recorded by Plutarch and so many others) is a classic example of those aetiological explanations which try to account for an incomprehensible custom, name or image by deriving it from a comprehensible, albeit imaginary event. The Rufinus text attempts to explain the puzzling appearance of an image which had been the object of an important pagan cult—and, at the same time, to expose this cult to ridicule and contempt. The bizarre features of an idol combining a vase-shaped body—armless, legless, and rounded both in front and in back—with a human head are explained by the assertion that the head of a statue (viz., that of the “helmsman of Menelaus”) had been placed upon an actual water jar ingeniously doctored so as to demonstrate the superiority of a spurious water-god over an equally spurious fire-god. The polychromed decoration of the idol’s body is explained as a device to camouflage the many little holes stoppered with wax. And I am fully convinced that the whole story of the fire-*vs.*-water contest was inspired by the garland-shaped base which, painted red and often schematized so as to suggest embers (figs. 1 and 10) or even flames (fig. 4) rather than flowers, could easily be misinterpreted into a “fire lit around the water jar”, much as the mediaeval guidebooks, and even Joseph Addison, misread the forelock of the horse of Marcus Aurelius into a little owl—the guide-books because they believed the famous statue to represent the good and wise Emperor Constantine, Addison because he ascribed it to a sculptor from Athens.

From the art historian’s point of view, the most important part of the Rufinus text is the description (here italicized) of the appearance of the “Canopian idol” as



FIG. 4.—Graeco-Egyptian Limestone
Figure Reflecting the Cult Image at Canopus. Cairo, Museum.



FIG. 5.—Coin of Trajan, Reflecting the Cult Image at Canopus and Its Feminine Counterpart (*Catalogo Dattari*, No. 827).



FIG. 6.—Coin of Antoninus Pius, Reflecting the Cult Image at Canopus and Its Feminine Counterpart (*Catalogo Dattari*, No. 2500).



FIG. 7.—Coin of Antoninus Pius, Reflecting the Cult Image at Canopus and Its Feminine Counterpart (*Catalogo Dattari*, No. 2504).

opposed to the account of the origin of the Canopian cult. There is, I think, good reason to suspect that this *signalement*, though present in even the best and earliest manuscripts¹⁹, is an insertion, probably a scholion which, as so often happens, had slipped into the text. The sentence beginning with “unde ipsum Canopi simulachrum” (“Hence the very image Canopus”) and ending with “cum dorso æqualiter tereti” (“with a back equally rounded”) disturbingly interrupts the progress of a narrative which should proceed from “Canopus Chaldaeorum victor ostenditur” (“Canopus is proven to have vanquished the Chaldaeans”) to “Ex hac persuasione velut victor deus omnium colebatur” (“On the strength of this persuasive performance he was venerated as a god who had vanquished all others”). And it is probably more than an accident that precisely the passage here under discussion is absent from the Greek translation produced, on the basis of a still earlier version, by George the Monk (called Hamartolus) about the middle of the ninth century and subsequently excerpted by Suidas²⁰.

However, inserted or not, this “Rufinus description” was never questioned in the Western world, and this applies not only to the idol’s vase-like body and atrophied neck, in regard to which the text agrees with the archaeological evidence, but also to a feature which has no parallel in any authentic rendering, however derivative, of the “Canopian idol”: the “tiny little feet” (*perexigui pedes*). As late as 1930 an eminent numismatist described the Alexandrian coins (some specimens of which are illustrated in our figs. 3, 5 to 9) as portraying “a god shaped like a jar but having small human feet and a human head”²¹ even though nothing of the kind appears on these coins or, for that matter, in any other classical representation.

How Rufinus—or, if my conjecture be accepted, an early Rufinus scholiast—could conceive the idea of providing the “Canopian idol” with *perexigui pedes* it is difficult to say. As has been mentioned, he could not have found them in any classical representation connected with the cult of Canopus, and even had he ventured beyond this close-knit group of monuments

his chances would not have been much better. Anthropomorphic vases are never equipped with feet; I know in fact of only one possible exception, a pre-Etruscan (Villanova) vase of the eighth or early seventh century B.C., found near Bisenzio on the Lago di Bolsena and recently acquired by the Louvre (fig. 11). But even here it is by no means certain whether the object is meant to suggest a human being or a bird²²; and that an Early-Christian author should have known a pre-historic vase of this rare type and misidentified it as an image of “Canopus” is so remote a contingency that it can be dismissed.

The author may simply have thought that a human-headed vase—or, alternatively, a vase-shaped human figure—standing in the middle of a fire had to have feet to stand upon; and so he may have been ready to see feet in the lateral projections of the garland-shaped base which on certain Alexandrian coins has a tendency both to disintegrate into separate elements and to increase in width.

III.

Particularly telling examples of this kind were minted under Antoninus Pius (figs. 6 and 7)²³. And by a curious coincidence it is a “medaglia antica” of this very Emperor that the most popular mythographer of the Renaissance, Vincenzo Cartari, adduces as a *pièce justificative* in his description of the “Dio Canopo” for whose appearance (“fat, short and almost entirely round, with a misshapen neck and very short legs”) he refers the reader to “an ancient medal of Antoninus Pius”²⁴.

The first edition of Cartari’s famous book was published in 1556, nearly 1150 years after Rufinus’ death. What, then, had happened to Canopus in between?

The *Historia ecclesiastica* was frequently copied and widely read throughout the centuries, and it was printed as early as 1473²⁵; but its chapter on Canopus does not seem to have interested the mythographers of the Middle Ages and the Early Renaissance, including Boccaccio. It was not until the sixteenth century that the Egyptian pseudo-god emerged from oblivion; and even then he owed his resurrection to one single scholar.

Georgius Pictorius, whose mythographical treatise appeared in 1532, still refers to “Canopus” only as one



FIG. 8.—Coin of Hadrian, Reflecting the Cult Image at Canopus (*Catalogo Dattari*, No. 1658).



FIG. 9.—Coin of Hadrian, Reflecting the Cult Image at Canopus (*Catalogo Dattari*, No. 1328).

of the "cognomina Neptuni" so that the pertinent woodcut in the illustrated edition of his little book, though published as late as 1558, shows only Neptune (fig. 12)²⁶; and even as comprehensive a survey as Natale Conti's *Mythologiae* (first printed in 1551) does not seem to mention Canopus at all²⁷.

It was the great Giglio Gregorio Giraldi who "rediscovered" the Rufinus text and transmitted it to subsequent mythographers and antiquarians. With his habitual combination of omniscience and accuracy, and always referring his readers to his sources, he treats the subject in two different places. On the one hand, he still lists (with reference to Stephanus of Byzantium) the name "Canopus" among the sacred names of Neptune²⁸; on the other, he circumstantially discusses "the god Canopus, worshipped by the Egyptians," as a divinity *sui juris*, assigning to him, quite properly, a place among the "local gods" (*dei topici*). Adducing Suidas as well as Rufinus, Giraldi quotes in full the story of the rigged contest between "Canopus Deus" and the Chaldaean fire-god; and as a good philologist he does not fail to stress the fact that the notorious description of the idol's physical appearance is found in Rufinus but not in Suidas. "Rufinus," he says at the conclusion of a narrative essentially repeating Suidas' version, "further adds [a description of] the image of Canopus himself, which is as follows : with tiny feet, a short and, as it were, atrophied neck, a belly swollen like a water-jar and a back equally rounded"²⁹.

The next step was taken by our old friend, Vincenzo, Cartari, whose *Imagini de i Dei de gli antichi* did so much to popularize the content of Giraldi's *Syntagma*—which is essentially addressed to scholars—not only because it is written in Italian and omits most of the learned apparatus but also because its later editions, beginning with that of 1571, are profusely illustrated³⁰.

As was his custom, Cartari produced a text compounded of what he found in the work of his predecessors. Like Pictorius, he discusses Canopus in the section devoted to Neptune; but into this very discussion he incorporates (referring, however, only to Suidas and not to Rufinus) the information which Giraldi had extracted from the primary sources. His only personal contributions—or, at least, the only statements not found in Giraldi—are, first, the happily inspired replacement of Rufinus' and Suidas' "Chaldaeans" by "Persians" (the worship of fire is in fact an Iranian rather than Babylonian characteristic); and, second, the less felicitous assertion, already mentioned, that the "Rufinus description" agreed with what could be seen on a "medaglia antica di Antonino Pio" : "His image [viz., the image of "Canopus" in the temple allegedly consecrated to both Neptune and the legendary helmsman of Menelaus] was fat, short and almost entirely round, with a misshapen neck and very short legs. The origin of this figure was that the Persians wandered around with the fire-god, the principal object of their worship, and destroyed all the other gods, of whichever substance they consisted, by bringing him into contact with them in order to see which was the more powerful. But the priest of Canopus, in order to save his god from destruction, took a *hydria* such as was used to purify the water of the Nile; after having carefully stoppered with wax all the holes which

pierced it all the way around, he filled it with water; and, after having placed upon it the head of Canopus, he painted and adorned it in such a manner that it looked like an image of that god. Then he put it to the test with the fire-god who dissolved the wax; whereby the holes were opened and the water was released, extinguishing the fire. In this way the god Canopus triumphed over the god of the Persians, as is reported by Suidas; and thereafter his image was always made in the form which I have described and as it can be seen on an ancient medal of Antoninus Pius”³¹.

Small wonder, then, that the illustration of this text still shows the portrayal of “Canopus”—the first to present him under the style and title of a god so named—combined with that of Neptune (fig. 13)³². But it would never have occurred to Cartari’s engraver, Bolognino Zaltieri, to take his author’s hint and to pattern his picture upon that “ancient medal of Antoninus Pius” (see, e. g. our figs. 6, 7) which would have given him some idea as to the actual appearance of the “Canopian idol.” “Huomo nelle cose della stampa diligente e fidele altri,” he would occasionally copy a print from another book³³; but he never seems to have worked from an original piece of sculpture, painting or coin. Like the mediæval illuminators of the *Ovide moralisé*, the *Libellus de imaginibus deorum* or the *Epître d’Othéa* (only that he attempted to live up to “classical” standards in costume, implements and architectural settings), he limited himself to what may be called a visual transliteration of his text. He reconstructed his “*Dio Canopo*” from Cartari’s paraphrase of the “Rufinus description”

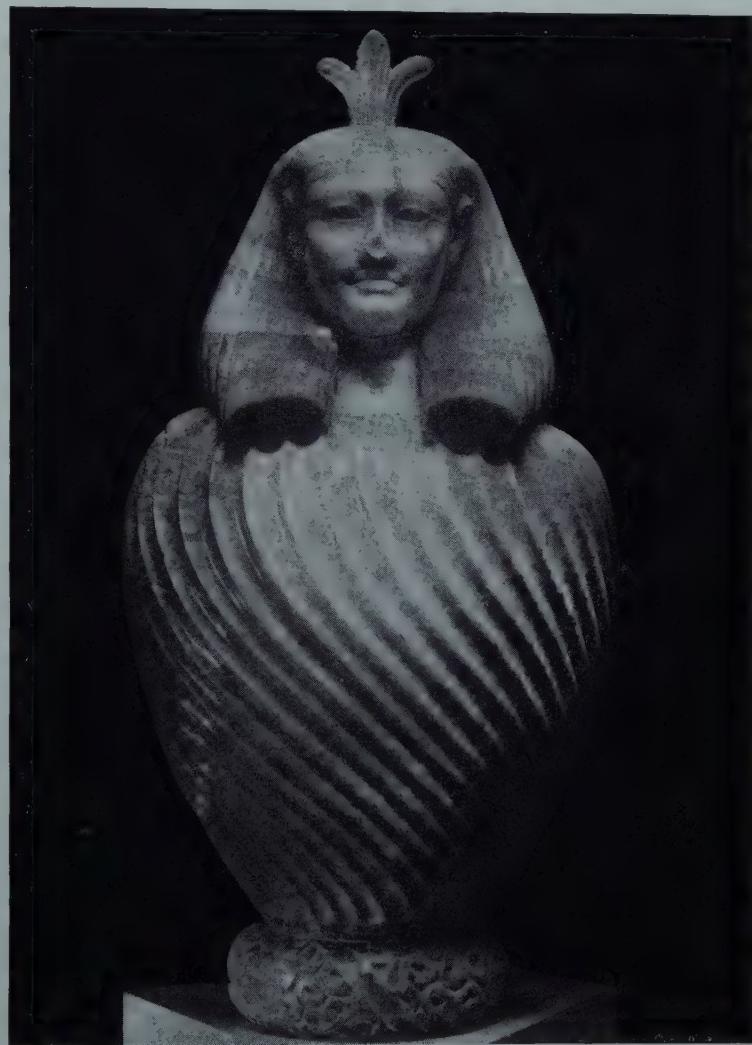


FIG. 10.—Decorative “Canopo,”
Probably Second Century A. D. Rome, Vatican, Museo Egizio. Phot. Alinari.

reprinted by Giraldi just as he reconstructed Agoracritus' Rhamnusian *Nemesis* from Cartari's paraphrase of a Pausanias passage emended by Giraldi³⁴.

As has been seen, Bolognino Zaltieri could not have found the "very short legs" supporting his figure in any classical monument; but neither could he have found a classical model for the outlandish appearance of the vessel itself. Quite apart from the many little holes (here arranged quincunx fashion) and the correspondingly numerous jets of water, the body of Zaltieri's figure differs from that of the "Canopian idol" (including its renderings on the imperial coins) as well as from ordinary *hydriae* not only by its nearly-conical shape but also by the deep horizontal corrugations which make it look like a stack of rings concentrically superimposed upon each other while gradually increasing in size from bottom to top³⁵.

idol" (including its renderings on the imperial coins) as well as from ordinary *hydriae* not only by its nearly-conical shape but also by the deep horizontal corrugations which make it look like a stack of rings concentrically superimposed upon each other while gradually increasing in size from bottom to top³⁵.

Yet, in contriving this extraordinary object the engraver would seem to have applied a certain amount of practical common sense. That the big jar employed by the tricky priest of Canopus is said to have served for the purification rather than the containment and transportation of water (as does the ordinary *hydria*) could easily suggest to him the funnel-like shape of a filter or strainer.

And that it is said to have operated as a sprinkler extinguishing the fire that had been "built around it" encouraged him, it seems, to devise a form calculated to equalize the hydraulic pressure as far as possible and thus to prevent the water from escaping through the lowest rows of holes alone (which would, of course, diminish the area of irrigation). As can be verified by experiment, this relative equaliza-

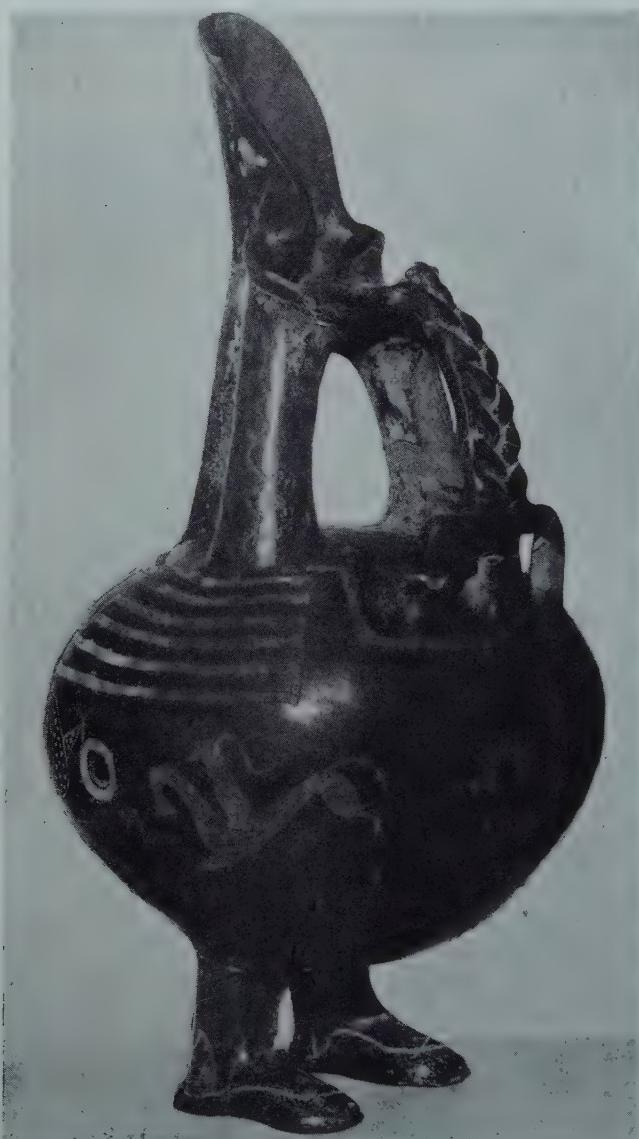


FIG. 11.—Pre-Etruscan Vase Found at Bisenzio (Lago di Bolsena).
Paris, Louvre. Phot Dietrich Widmer, Basel.

tion of pressure is indeed the effect which deep, horizontal corrugations in the container's surface will tend to produce.

IV.

Owing to the lack of liaison between Egyptolgy, classical archaeology and the history of religion, on the one hand, and the history of art, on the other, it seems to have gone unnoticed that the “*Dio Canopo*” seen in the Cartari illustrations from 1571 to 1603 is practically identical with the figure appearing on a special group of “Gnostic gems,” partly preserved (fig. 14)³⁶ and partly transmitted through prints in such awe-inspiring works as Athanasius Kircher's *Œdipus Aegyptiacus* (fig. 16), Macarius Chifflet's (*recte* Jean Chiflet) *Abraxas Proteus* or Bernard de Montfaucon's *L'Antiquité expliquée* (fig. 15)³⁷.

The failure to observe this near-identity—which in the engravings in Chifflet and Montfaucon (fig. 15) even extends to the number of corrugations, whereas this number has been reduced from eight to six in the cameo reproduced in fig. 14 and increased from eight to ten in the engraving reproduced in fig. 16—has led to some confusion as to the significance and authenticity of this intriguing group of gems.

Although they have rightly been classified as “gems of the Canopus type,” and although the Rufinus passage has occasionally been adduced as their source³⁸, the figure wittily compared to the familiar “Michelin Man”³⁹ has not always been correctly described and identified. The corrugations, though strictly parallel instead of forming a spiral, have been mistaken for “close folds resembling the coils of a snake,” and since this “snake” has neither head nor tail, they have been thought to allude to the bandages enwrapping a mummy⁴⁰. The little monster has even been interpreted as a perambulating uterus personifying the “great mother-goddess Métra” who may or may not be identical with Isis⁴¹.

The Cartari illustrations establish beyond all doubt that the subject of these “Gnostic gems” can only be the water-spouting “god Canopus.” Furthermore, they enable us to give a definite answer to the moot question as to whether we are confronted with Late-Antique originals or relatively recent forgeries.

Two eminent modern scholars consider the gems of the “Michelin Man” type to be fakes⁴²; whereas the Isis-Métra hypothesis presupposes, of course, their authenticity⁴³. The prints in Cartari's *Imagini* permit us to assert with confidence that they were all manufactured in the sixteenth century, and that none of them can antedate the year 1571, when the first illustrated edition of Cartari's work was published.

In theory, it would be possible to argue that some lapidary of the fifth or sixth century A.D. might have produced a gem on the basis of the “Rufinus description” (the only source for both the “many minute holes” and the “tiny feet”) and that this gem—or a replica thereof—might have served as a model for Cartari's illustrator.

In practice, however, this possibility can be excluded. In the first place, a *bona fide* gem based on a text which personalizes a cult image into a god and then proceeds to expose this god as a fraud would have been unacceptable to a pagan heretic as well as to a Christian: the heretic might have believed in "Canopus" but would have rejected the derogatory tale of Rufinus; the Christian might have believed in the derogatory tale of Rufinus but would have had no use for "Canopus." In the second place, the exploitation of a gem produced one-thousand years before his time would not be compatible with the known working methods of Bolognino Zaltieri. He, we recall, never directly imitated classical—or, for that matter, post-classical—works of art, excepting other book illustrations; even under the assumption that he had decided, for once, to depart from his custom in the case of "Canopus" he would have had no reason to resort to a gem when Cartari himself explicitly refers to a "medal of Antoninus Pius."

Indirect confirmation of the hypothesis that Zaltieri's engraving is a free reconstruction exclusively based on Cartari's text and subsequently employed for the "Gnostic gems" illustrated in figs. 14 and 16 is furnished by the ensuing developments.

Nearly sixty years after the first publication of Cartari's *Imagini*, and nearly forty-five years after it had first been provided with illustrations, the famous book was reissued in an edition distinguished from all the earlier ones not only by textual corrections and amplifications but also by a revision of the accompanying woodcuts: many of these were not simply copied after the engravings of 1571 but redesigned for the purpose and in part intentionally emended.

The editor of this revised version—*Vere et nove Imagini de gli Dei delli antichi*, Padua, 1615 (reprinted, with woodcuts from the same blocks, at Venice in 1626, 1647 and 1674)—was Lorenzo Pignoria. One of the most competent antiquarians of his age (the first, for instance, correctly to interpret the classical Mithras reliefs, which had been copied from as early as the twelfth century but had never been understood as what they are)⁴⁴, he added an appendix chiefly dealing with exotic divinities not previously included, provided copious annotations and, in a number of cases, suggested substantive changes to his illustrator, Filippo Ferroverde.

One of these cases is the woodcut showing Neptune and "Canopus" (fig. 17)⁴⁵. Here the figure of Neptune remained essentially



FIG. 12.—Neptune, Woodcut from Georgius PICTORIUS,
Apotheoseos tam exterarum gentium quam
Romanorum deorum libri IIII, Basel, 1558, p. 67.

unaltered; but the story of “Canopus” and his victory over the fire-god is told in entirely different manner. The contrast between the two competing divinities, inferable only from the text in the earlier editions, is made visually explicit. Instead of a “Dio Canopo” strolling about the countryside in splendid isolation, we have two medallions *all'antica* suspended in empty space, the smaller one representing the fire-god in the guise of a small altar on which a fire is burning, the larger portraying our “Canopus”; and in this larger medallion the fantastic figure seen in the earlier editions has been replaced by an object the main component of which is a normal *hydria* and which, therefore, bears a reasonable resemblance to the Canopian cult image transmitted through authentic works of sculpture, amulets and coins. The number of the indispensable perforations and water jets has been greatly reduced; the unclassical corrugations have disappeared; and the ridiculous little feet⁴⁶ have been discarded in favor of a torus-like base, its dense, vertical hatchings contrasting with the loose, horizontal hatchings of the vessel’s body and possibly suggesting some kind of decoration.

In short, Lorenzo Pignoria’s revised redaction of the original Cartari illustration represents a triumph, however limited, of humanistic scholarship over patristic apologetics. And it is all the more ironical that the improved “Canopus” seen in the woodcut of 1615 was to call into being a new spate of forgeries in which the fictional Egyptian water-god, uniquely determined as such by captions or inscriptions, is no longer represented in the guise of the little “Michelin Man” seen in the earlier Cartari editions but in the guise of a torus-supported, uncorrugated vase. A gem inscribed CANOPUS VICTOR IGNIS DEORVM VICTORIS (“Canopus, Conqueror of Fire That Conquers [all the other] Gods,” fig. 18)⁴⁷ could hardly have been carved without a knowledge of the Cartari illustration as revised in 1615; and the same would seem to be true of two more extravagant portrayals where the shortening of the



FIG. 13.—BOLOGNINO ZALTIERI.—Neptune and “Canopus.”
Engraving from Vincenzo CARTARI,
Imagini de i Dei de gli antichi, Venice, 1571, p. 254.



FIG. 14.—“Canopus,” Gem Manufactured on the Basis of the Engraving Reproduced in fig. 13 (slightly enlarged).
Ann Arbor (Michigan), C. Bonner Collection.

proportions, the multiplication of the water jets and the replacement of classicizing kerchief by a close-fitting skull cap produce the impression of some weird, many-footed insect (fig. 19)⁴⁸.

With the woodcut in Pignoria’s revised edition of Cartari’s *Imagini* the development has run almost full cycle.

In a patristic text composed about 400 A.D., a Graeco-Egyptian cult image that had been venerated in the sanctuary of Canopus (and, having borrowed its shape from Pharaonic visceral jars, was later to bestow the name of its place of worship to the prototype of its form) was misinterpreted and misdescribed as the portrayal of a non-existent divinity by the name of “Canopus”: a straw-god, if I may say so, was put up in order to be knocked down.

Some time before 1540, the description of this imagined deity, contrived by a Church Father in an effort to demonstrate the absurdity of pagan beliefs and practices, was rediscovered by a great Renaissance scholar who sought to rewrite classical mythology on the basis of ancient as opposed to mediæval (as he himself expresses it, “proletarian”) sources; and in 1571 it was literally translated into an image immediately exploited for the manufacture of spurious “Gnostic” gems.

Forty-four years later, this image—even more fanciful than the text on which it was based—was corrected at the initiative of an antiquarian who, though still tied to the text, attempted to do some justice to the visual evidence and thus produced a fairly good, though still derivative, approximation to the original cult image. This approximation, however, after having given rise to a new series of forgeries, fell into oblivion just as the print of 1571 had done, and no one questioned the fact that

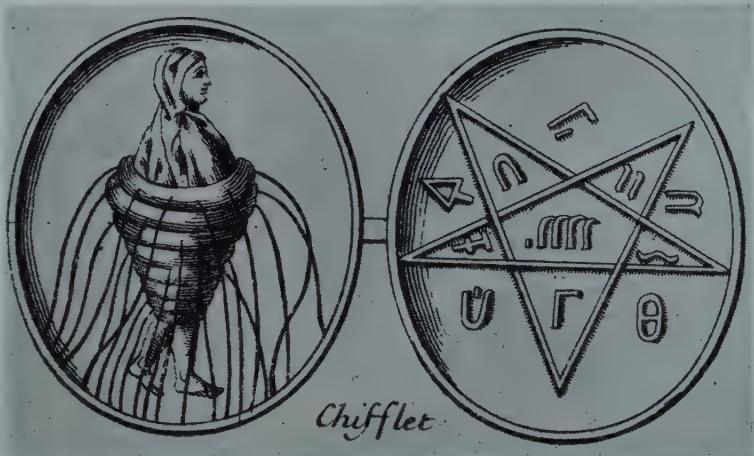


FIG. 15.—Location Unknown, “Canopus,” Gem Manufactured on the Basis of the Engraving Reproduced in fig. 13, Engraving from B. DE MONTFAUCON, *L’Antiquité expliquée*, II, 2, Paris, 1719, pl. CLX, 13.

it represented an Egyptian divinity bearing the name of Canopus. It was left to our own twentieth century to establish—or so we hope—the facts of the case: “*habent sua fata Canopi.*”

E. P.

ADDENDUM

After the completion of the foregoing little essay my attention was attracted by an “*Antiquissima Canopi Statua*” engraved, in front and side view, in J. J. Boissard, *VI Pars Antiquitatum Romanorum, sive IIII tomus inscriptionum et monumentorum quae Romae... visuntur*, Frankfurt, 1602, Pls. 6 and 7 (our Figs. 20 and 21), the front view reproduced as “Canopus” *tout court* in the *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, IV, Stuttgart, 1958, cols. 755 f., fig. 3.

Whether genuine or faked, this extraordinary figure, having no feet but hands, would have tended to modify some of my conclusions if it indeed belonged to the group of monuments here under discussion. But, noticing the irreconcilable discrepancy which exists between the two views of the figure, I became doubtful as well as intrigued. I again applied to the unfailing kindness of Mr William C. Hayes and was considerably relieved when he was good enough to inform me that the object reproduced by Boissard has nothing whatever to do with the case. Far from being a “*Canopus*,” it is a perfectly genuine “block-statue” of *Pedamenopet* (ca. 655-645 B.C.) which is now in the Louvre (A. 92) and represents the sitter—the word here to be taken quite literally—squatting upon the ground, “with his knees drawn up before him and his arms crossed over the knees, the whole form enveloped in a long mantle”; the leaf-like object which he holds in his right hand is, again according to Mr. Hayes, a head of Romaine lettuce. In the side view, Boissard’s engraver (Theodore de Bry, who was never in Rome and must have worked from drawings of very uneven quality) transformed the thighs and buttocks of the seated figure into a vase while schematizing the whole body into an actual cube.

In our context, this case of mistaken identity has a threefold interest. It illustrates the fascination which “*Canopus*” held for the incipiently archaeological mind of the late Renaissance and the Baroque. It illustrates the curious misunderstandings to which this period was prone not only in the iconographical but also in the visual interpretation of ancient monuments; and it illustrates the fact that our enlightened century occasionally still succumbs to the temptation of unquestioningly accepting the errors of the past even if they imply as flagrant a contradiction as do the two engravings in Boissard’s *Antiquitates*.



FIG. 16.—Location Unknown, “*Canopus*,” Gem Manufactured on the Basis of the Engraving Reproduced in fig. 13, from A. KIRCHER, *Oedipus Aegyptiacus*, IV, Rome, 1654, plate between pp. 434 and 435.

RÉSUMÉ : "Canopus Deus". Iconographie d'un dieu imaginé.

Après avoir tenté d'éclaircir le rapport qui existe entre les vases mortuaires appelés « Vases Canopes » ou « Canopes » et une image religieuse (ou une paire d'images), représentant un vase vénéré à Canopus près d'Alexandrie, l'auteur essaie de démontrer les propositions suivantes.

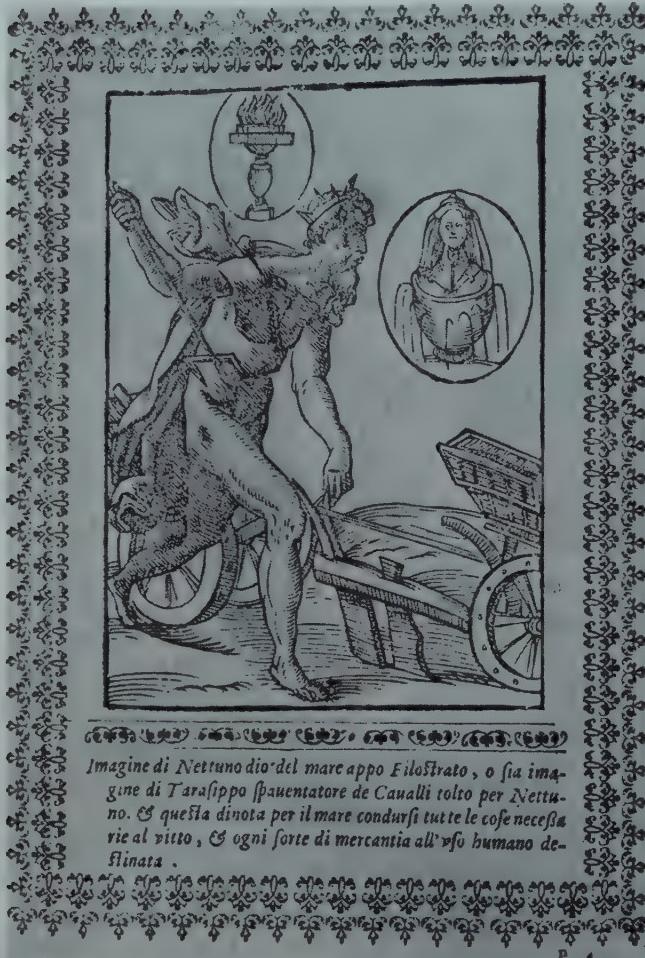


FIG. 17.—FILIPPO MONTEVERDE.—Neptune,
the Altar of the Fire-God and "Canopus," visuntur,
(Frankfort, 1602, pl. 6).
Woodcut from Vincenzo CARTARI,
Vere et nove Imagini de gli Dei dell' antichi
(revised by Lorenzo Pignoria), Padua, 1615, p. 231.

égyptienne, prise pour un « Canopus » par Boisnard en 1602, est reproduite comme telle dans un important ouvrage de référence publié pas plus tard qu'en 1958.

1. Ce fut seulement pendant la période du début du Christianisme que la principale divinité vénérée dans la ville de Canopus fut transformée en une divinité imaginaire portant le nom de « Canopus » ; l'origine de cette transformation peut remonter à Rufinus, qui essaya aussi d'expliquer la forme de vase du prétendu dieu, par une extraordinaire histoire de sources.

2. Le « signalement » détaillé du « dieu Canopus », disant notamment que son corps en forme de vase était supporté par de minuscules petits pieds, n'était pas, à l'origine, compris dans la narration de Rufinus (même si on le retrouve intégralement dans les manuscrits les plus anciens) ; c'est une scolie qui s'était glissée dans le texte.

3. La première représentation du « dieu Canopus » se trouve dans l'édition de 1571 des *Imagini* de Vincenzo Cartari et est basée exclusivement sur la description verbale attribuée à Rufinus et non pas sur une source iconographique.

4. Un ensemble de pierres précieuses considérées comme « Gnostiques » et souvent mal interprétées de façons différentes, est une série de contrefaçons inspirées de la gravure qui figurait dans l'édition de 1571 des *Imagini*.

5. Dans l'édition de 1615 de cet ouvrage, révisée par Lorenzo Pignoria, l'image du « dieu Canopus », fut rectifiée, dans une certaine mesure, selon des standards archéologiques, en particulier par substitution d'une base en forme de tore à la place des « petits pieds » ; mais cette image modifiée était encore acceptée comme la représentation d'un dieu nommé Canopus et fut exploitée pour des contrefaçons ultérieures.

Dans un *Addendum*, l'attention est attirée sur le fait qu'une statue-portrait

NOTES

* *Author's Note.* Trespassing as he does on several fields remote from his own, the author is much indebted to well-disposed colleagues; in particular he wishes to thank his friend E. H. Kantorowicz for more encouragement, help and information than can possibly be acknowledged *suo loco*. In addition, his gratitude is due to Dr. Ihor Ševčenko for leading him to the literature concerning Rufinus' *ecclesiastica*; to Mr. William C. Hayes for authoritative information about the history of Egyptian visceral jars and other Egyptological matters as well as for the photograph reproduced in fig. 1; to Mr. Stanley Pargellis for the photostat reproduced in fig. 12; to Dr. Herbert A. Cahn for both the photograph reproduced in fig. 11 and enlightenment as to the present whereabouts of its subject; and to Professor Jan G. van Gelder for a photostat of the article by B. H. STRICKER referred to in Note 7.

1. For all this, see W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, 1884-1924, II, 1, col. 948, and PAULY-WISSOWA, *Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, X, 2, col. 1878 ff. (s. v. "Kanopites") and col. 1881 ff. (s. v. "Kanopus"); and J. JOVOTTE in G. POSNER, *Dictionnaire de la civilisation Egyptienne*, Paris, 1959, p. 41 f. For sources (including Plutarch, *De Iside et Osiride*, XII) concerning the death and catasterism of Canopus, the legendary helmsman of Menelaus, see E. MAASS, *Aratea* (Philologische Untersuchungen, XII), Berlin, 1892, p. 359 ff. That Neptune himself was called "Canopus" (as he was called "Tenarius" or "Portunus") was unanimously accepted by the mythographers of the Renaissance. See, e. g., L. G. GYRALDUS' *De diis gentium syntagma*, V, first published, under the title *De diis gentium varia et multiplex historia*, at Basel in 1548 and here quoted after GYRALDUS, *Opera omnia*, Leyden, 1696, Vol. I, col. 165 G ("Canobus Neptunus nuncupatus est, teste Stephano [scil., Stephanus of Byzantium]; est vero Canobus, vel Canopus, civitas CXX stadiis distans ab Alexandria, pedestri via; dicta vero a Canobo Menelai gubernatore qui ibi perisse fertur, et templum Posidonis Canobi et insula"); Georgius PICTORIUS' *Theologia mythologica*, first published at Antwerp in 1532 and here quoted after its second edition, entitled *Apotheoseos tam exterarum gentium quam Romanorum deorum libri III*, Basel, 1558, p. 66 ("Et Canopus [should read Canopum] multi [scil., "Neptunum nominant"] quod templum a Canopo sibi erectum habuit"); and Vincenzo CARTARI's *Imagini de i Dei de gli antichi*, first published at Venice in 1556 and here quoted after its first illustrated edition, Venice, 1571, p. 249 ("Nel tempio del quale [scil., "Nettuno Dio uniuersale del mare"] in Egitto fu anco adorato Canopo nocchiere già di Menelao, e

risposto poi fra le stelle"). For these and other Renaissance mythographers, see J. SEZNÉC, *The Survival of the Pagan Gods* (Bollingen Series, XXXVIII), New York, 1953, particularly p. 227 ff., and below, *passim*.

2. Aelius SPARTIANUS, *Vita Hadriani*, XXVI, 5 (*Scriptores historiae augustae*, E. Hohl, ed., I, Leipzig, 1955, p. 27): "Tiburtinam villam mire exædificavit, ita ut in ea et provincialium et locorum celeberrima nomina inscribatur, velut Lycium, Academiam, Prytanum, Canopum, Poecilen, Tempe vocaret et, ut nihil prætermitteret, etiam inferos finxit." For the "Canopus" section of Hadrian's Villa, see P. GUSMAN, *La Villa Impériale de Tibur*, Paris, 1904, p. 145 ff.; H. KAHLER, *Hadrian und seine Villa bei Tivoli*, Berlin, 1950, p. 137 f.

3. See P. PERDRIZET, *Les Terre-cuites grecques*



FIG. 18.—Location Unknown, "Canopus," Gem Apparently Derived from the Woodcut Reproduced in fig. 17, Woodcut from A. KIRCHER, *Oedipus Aegyptiacus*, I, Rome, 1652, p. 209.

d'Egypte de la Collection Fouquet, I, Nancy, Paris and Strasbourg, 1921, p. 75 ff.; E. BRECCIA, *Monuments de l'Egypte Gréco-Romaine (Le Rovine e i Monumenti di Canopo, Teadelfia e il Tempio di Pneferós)*, Bergamo, 1926, p. 63.

4. This view was first proposed by W. WEBER, *Die aegyptisch-griechischen Terrakotten* (Kgl. Museen zu Berlin, Mitteilungen aus der Agyptischen Sammlung, II), Berlin, 1941, p. 19 ff., particularly p. 23 ff. It was subsequently elaborated by F. J. DÖLGER, "Esietus;



FIG. 19.—"Canopus" in Two Versions,
Woodcuts from A. KIRCHER, *ibidem*.

Der Ertrunkene oder zum Osiris Gewordene," *Antike und Christentum, Kultur- und religionsgeschichtliche Studien*, I, Münster, 1929, p. 174 ff., as well as by F. W. Frhr. VON BISSING, "Aegyptische Kultbilder der Ptolemaier- und Römerzeit," *Der Alte Orient*, XXXVI, 1936, p. 1 ff., particularly p. 28 ff.

5. WEBER, *loc. cit.*

6. DÖLGER, *op. cit.*

7. Fig. 2 shows two of the numerous terracotta figures preserved in the Berlin Museum (WEBER, *op. cit.*, pl. I, Nos. 1, 2). Figs. 3 and 5-9 show some of the imperial coins illustrated in *Catalogo della Collezione G. Dattari; Monete Imperiali Greche, Numi Augg. Alexandrini*, Cairo, 1901 (hereafter to as "Catalogo Dattari"), pl. XI; and R. S. POOLE, *Catalogue of the Coins of Alexandria and the Nomes*, London, 1892, pl. XVIII. For fig. 4 (especially important as the object was found at Canopus itself), see BRECCIA, *op. cit.*, p. 63, no. 2; pl. XXXIX, 6. Two bronze statuettes are illustrated in VON BISSING, *op. cit.*, fig. 11a, and B. H. STRICKER, "Een egyptisch Cultusbeeld uit grieks-romeinschen tijd," *Oudheidkundige Mededelingen uit het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden*, New Series, XXIV (=Internationales Archiv für Ethnographie, Supplement, XLIV), 1943, p. 1 ff., fig. 2; an amulet is illustrated in STRICKER, *ibidem*, fig. 3.

8. For an exception, see, e. g., the limestone figure reproduced in Breccia, *op. cit.*, pl. XXXIX, 8, which lacks such a base.

9. Catalogo Dattari, pl. XI, Nos. 827, 830, 1329, 2500, 2501; POOLE, *op. cit.*, pl. XVIII, Nos. 452, 779, 1133. In several cases (Catalogo Dattari, pl. XI, Nos. 2504, 3623; POOLE, pl. XVIII, No. 1134) the two images are supported by an eagle as if they were borne aloft together -- an interesting transference of the idea of "apotheosis" from deified human beings to the gods themselves.

10. See WEBER, *loc. cit.*; VON BISSING, *op. cit.*, pp. 15, 29.

11. While insisting that "der klassische Typus des Bildes von Kanopus" originated in the second half of the first century A. D. (giving us a choice between the reigns of Galba, Claudius and Domitian) and calling attention to a Roman soldier's tomb of the first century A. D., where visceral jars also appear converted into cult images (*ibidem*, p. 33), von Bissing leaves open the possibility that an archetype anticipating the "Canopian idol" may have existed, in pre-Ptolemaic Perga, as early as the sixth century B. C. (pp. 29, 33, 34).

12. Catalogo Dattari, pl. XI, Nos. 1658 (cf. also *ibidem*, No. 1329); POOLE, *op. cit.*, pl. XVIII, Nos. 268, 625, 632.

13. Catalogo Dattari, pl. XI, fig. 1328 (cf. also *ibidem*, fig. 1310).

14. VON BISSING, *op. cit.*, fig. 18. For similarly fluted "Canopi," surmounting the columns of the Iseum or Serapeum at Campi (probably 92 A. D.), see VON BISSING, p. 34, who considers this highly decorative type as an innovation "dictated by Italian taste even though it also occurs in the imperial coinage of Alexandria." A clear distinction should, however, be made between the spiralized flutings, which do not occur on Alexandrian coins, and the uniformly vertical strigilation which does occur on Alexandrian

coins (our fig. 9) but would seem to be a schematized indication of drapery rather than an abstract ornament. The coin of Vespasian (POOLE, *op. cit.*, pl. XVIII, No. 268) adduced in this connection by von Bissing even shows a definite contrast between vertical and horizontal folds.

15. See above, p. 195.

16. ROSCHER, *loc. cit.*: “Einen ägyptischen Gott Kanopus aber gab es nicht.”

17. See e. g. Benjamin HEDERICH, *Gründliches Lexicon Mythologicum*, second edition, Leipzig, 1741, col. 511 ff., or the great French *Encyclopédie*, II, Paris, 1751, p. 620.

18. RUFINUS, *Historia ecclesiastica*, II (XI), 26, here quoted (with abbreviations expanded) from the edition most likely to have been used by sixteenth-century humanists, viz., Beatus RHENANUS, *Auctores historiae ecclesiastiae*, Basel, 1523 and 1535, p. 257: “Iam uero Canopi quis enumeret superstitionis flagitia? Ubi prætextu sacerdotalium litterarum (ita etenim appellant antiquas Aegyptiorum litteras) magicæ artis erat pene publica schola. Quem locum uelut fontem quendam atque originem dæmonum intantum uenerabantur Pagani, ut multo ibi maior celebritas, quam apud Alexandriam haberetur. Sed de huius quoque monstri errore, cuiusmodi originem tradant, absurdum non erit paucis exponere. Ferunt aliquando Chaldaeos Ignem deum suum circumferentes, cum omnium prouinciarum dii habuisse conflictum, quo scilicet qui uicisset, hic esse deus ab omnibus crederetur. Reliquarum prouinciarum dii, æris, aut auri, argenteique, aut ligni, uel lapidis, uel ex quacumque materia constabant, quæ per ignem proculdubio corrumperetur. Ex quo fiebat, ut Ignis locis omnibus obtaineret. Haec cum audisset Canopi sacerdos, callidum quiddam excogitauit. Hydriæ fieri solent in Aegypti partibus fictiles, undique crebris et minutis admodum foraminibus patulæ, quibus turbida aqua desudans, defecator ac purior redditur. Harum ille unam cera foraminibus obturatis, desuper etiam uariis coloribus pictam, aqua repletam statuit in deum. Et excisum ueteris simulachri, quod Menelai gubernatoris ferebatur, caput desuper positum diligenter aptauit. Adsunt posthæc Chaldaei: itur in conflictum; circa hydriam ignis accenditur: cera qua foramina fuerant obturata, resoluitur: sudante hydria ignis extinguitur. Sacerdotis fraude Canopus Chaldaorum uictor ostenditur. *Vnde ipsum Canopi simulachrum, pedibus peregrinus, attracto collo et quasi sigillato, uentre tumido in modum hydrie cum dorso æqualiter tereti formatur.* Ex hac persuasione uelut deus uictor omnium colebatur. Sed perfecerint haec fortasse aliquando contra Chaldaeos. Nunc uero aduentante sacerdote dei Theophilo, nullus profuit sudor, nec ceris fraus obiecta subuenit. Vastata sunt omnia, atque ad solum deducta.”

19. Eusebius, *Werke* (Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte, herausgegeben im Auftrag der Königl. Preussischen Akademie der Wissenschaften, IX), Leipzig, 1902 ff., II, 2, p. 1033. By way of a spot check I looked up two good and early manuscripts in the Bibliothèque Nationale at Paris, MS. lat. 9715 (eleventh century), fol. 128 v., and MS. lat. 5071 (twelfth century), fol. 170 v. In the still earlier MS. lat. 5500 (ninth-tenth century) the end of Book XI is unfortunately missing.

20. Georgii Monachi Chronicon, 485 (C. de Boor, ed., Leipzig, 1904, II, p. 587 f.); Suidas' Lexicon, s.v. Κάνωπος ὁ ἐν Αἰγύπτῳ. In George the Monk's translation the clause corresponding to “Canopus Chaldaeorum uictor ostenditur” (ὁ Κάνωπος τῶν Χαλδαίων νικητὴς ἀπεδειχθη) is directly followed, as grammar and logic require, by what corresponds to “Ex hac persuasione velut uictor deus omnium colebatur” (καὶ ἀπὸ τότε λοιπὸν ὡς θεὸς ἐτιμάτο), after which the text continues with what corresponds to “nunc vero adventante sacerdote dei Theophilo ...” (νῦν δὲ παραγγενομένου Θεοφίλου τοῦ ἀρχιερέως τοῦ Θεοῦ...). Suidas' excerpt, nearly identical with the text of George the Monk, ends with ἐτιμάτο. For other problems surrounding the translation of George the Monk, see Theodor MOMMSEN in *Eusebius, Werke...*, II, 3, Leipzig, 1909, p. ccl ff., particularly pp. CCLVI-CCLIX.

21. M. Regling in F. Frhr. von SCHRÖTTER, *et al.*, *Wörterbuch der Münzkunde*, Berlin and Leipzig, 1930, p. 294. s.v. “Kanopos”: “K. griech. Κάνωπος, ist nach Rufinus, Hist. eccl. II, 26, ein Gott der gleichnamigen Stadt in Unterägypten, der in Kruggestalt, aber mit menschl. Füßchen und menschl. Kopfe öfter auf alexandrin. Münzen erscheint, auch verdoppelt (Abb. 91), und dann einer mit dem Kopfschmuck des Osiris, der andere mit dem der Isis versehen.” The coin referred to is the Hadrianic “Billon-Tetradrachmon” in *Catalogo Dattari*, pl. XI, No. 1329.

22. Münzen und Medaillen, A.G., Basel, Auktion XVIII (Kunstwerke der Antike, 29 November, 1958), Basel, 1958, p. 46, No. 135. The only element which may be said to characterize this vase as anthropomorphic rather than “ornithomorphic” is the braided handle which, however, would face the wrong way if a human being were meant. As I learn from Professor Hetty Goldman the braid frequently occurs for purely decorative purposes, and in connection with a similarly beak-like spout, in other, chiefly Anatolian, vases. And while the clearly anthropomorphic specimens abounding in Crete, in Troy, on the Cycladic Islands, and even in Pomerania are never provided with feet, Professor Otto Neugebauer has kindly pointed out to me that feet reminiscent of those seen in the vase from Bisenzio do occur in Cretan vases representing birds rather than humans (see E. ZERVOS, *L'Art de Crète néolithique et Minâne*, Paris, 1956, figs. 184 and 260).

23. Catalogo Dattari, pl. XI, No. 2500 (POOLE, *op. cit.*, pl. XVIII, No. 1133); Catalogo Dattari, no. 2504.

24. CARTARI, *op. cit.*, Venice, 1556, fol. XXXVIII; Venice, 1571, p. 251; for the complete Italian text, see below, Note 31.

25. MOMMSEN, *loc. cit.*, p. CCLVI.

26. Georgius PICTORIUS, *Apotheoseos ... libri III*, p. 67.

27. Natalis COMES, *Mythologiarum*, II, 6 (in the Paris edition of 1605, p. 167), lists among Neptune's cognomina the name "Tenarius" but not, as does Pictorius, "Tauriceps," "Portunus" or "Canopus."

28. See above, Note 1.

29. GYRALDUS, *Syntagma*, I, *Opera omnia*, I, col. 66 A-D : "Canopus Deus cultus ab Aegyptiis, cuius originem Suidas, et Ruffinus lib. II. *Ecclesiasticæ historiae* commemorant. Ferunt enim, quod Chaldaei per varias orbis regiones ignem suum circumferebant, et cum omnium nationum Deis contendebant, ut qui Deus viciisset, ab omnibus crederetur : quare cum Dei qui ex ære, auro, argento, ligno, vel alia quavis mate-

ria constabant, igne omnino absumerentur ; Chaldaeorum Deus locis omnibus præstabat : hæc cum Canopi sacerdos audisset, quiddam contra ignem callidum excogitavit. Solebant in Aegypto fictilia vasa quædam fieri, quæ hydriæ vulgo appellantur, minimis quibusdam foraminibus pertusæ, quibus turbida aqua limpidissima et defecatissima effluit : harum ille unam cæra foraminibus obturatis cepit, variis coloribus undique depictam, aqua repletam, ac ut Deum statuit : et excidens veteris simulachri caput, quod Menelai gubernatoris ferebatur, imponens diligenter simulachro aptavit : adsunt posthæc Chaldaei, itur in conflictum, circa hydriam ignis accenditur, cæra dissolvitur, qua foramina erant obturata; diffusa aqua, ignis extinctus est : astu igitur sacerdotis Canopus Deus victor Dei Chaldaeorum evasit, et ex eo Deus cultus est, centumque et uno stadio distat a Canopo.. Addit præterea Rufinus et ipsius Canopi simulachrum, quod tale fuit : pedibus exiguis, attracto collo, et quasi sugillato, ventre tumido in modum hydriæ, cum dorso æqualiter tereti : ex hac persuasione, velut victor Deus omnium colebatur ab Aegyptiis. Sed de Canobo Menelai gubernatore, qui, et quo pacto perierit, vulgatus est, quam ut nunc plura scribam."

30. The first illustrated edition (Venice, 1571) has engravings by Bolognino Zaltieri, whose plates were reused in the Venice edition of 1592. The Padua edition of 1603 has engravings copied after Zaltieri's (which had also served as models for the woodcuts in the Latin translation published at Lyons in 1581 under the title *Imagines deorum*). A new set of illustrations — woodcuts — was provided for the editions expanded and revised by Lorenzo Pignoria (first published at Padua in 1615), for which see below, p. 206.

31. CARTARI, *Imagini*, Venice, 1571, p. 249 f., directly following the sentence quoted in Note 1 : "La imagine di costui [scil., "Canopo nocchiere già di Menelao"] era quiui grossa, corta, e quasi tutta rotonda, con collo torto, e con breuissime gambe. La cagione di tale figura fu, che i Persiani andauano in uolta col Dio Fuoco da loro principalmente adorato, e disfacevano tutti gli altri Dei di qualunque materia fossero, alli quali l'accostauano per uedere chi di loro hauesse maggiore forza, et il Sacerdote di Canopo, per non lasciare distruggere il suo, tolse quella hidria, con laquale purgauano l'acqua del Nilo, et hauendo turato ben bene con cera tutti gli fori, che ui erano intorno, la empiè d'acqua, e postou sopra il capo di Canopo, la dipinse, et acconciò in modo, che pareua essere il simulacro di quel Dio, poi lo pose alla proua col Dio Fuoco, il quale disfece la cera, onde gli fori si apersero, e ne uscì l'acqua, che estinse il fuoco, e per ciò il Dio Canopo restò uincitore del Dio de i Persiani, come riferisce Suida : e fu poi sempre per questo fatto il suo simulacro nella forma, che io dissi, e come si puo uedere in una medaglia antica di Antonino Pio."

32. CARTARI, *op. cit.*, Venice, 1571, p. 254. See also the edition of 1592, p. 205; the edition of 1603, p. 234; and the Latin translation of 1581, p. 172.

33. See Phyllis L. WILLIAMS, "Two Roman Reliefs in Renaissance Disguise," *Journal of the Warburg*

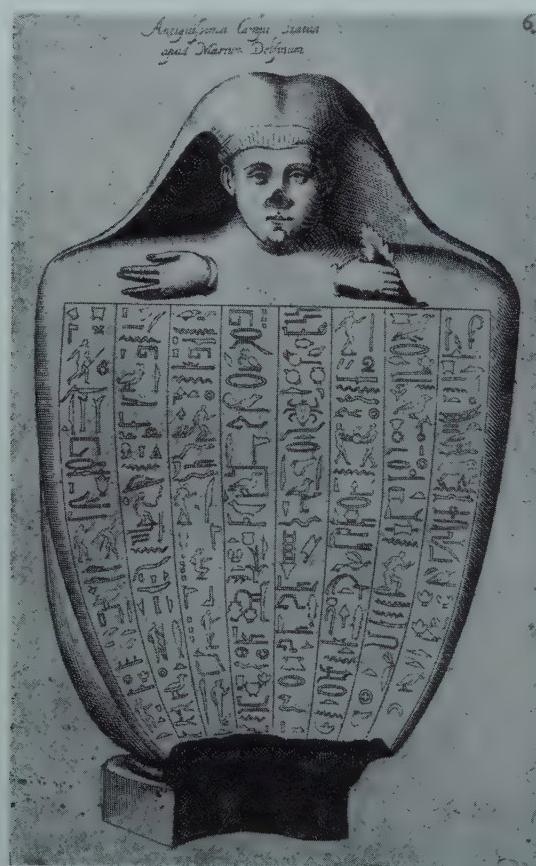


FIG. 20.—TREODORE DE RRY.—Block-Statue of Pedamenopet (now in the Louvre), Misinterpreted into a "Canopus," front view (from J. J. BOISSARD, *VI Pars Antiquitatum Romanorum, sive IIII tomus inscriptionum et monumentorum quae Romae... visuntur*, Frankfort, 1602, pl. 6).

and Courtauld Institutes IV, 1940-1941, p. 47 ff., pl. 12b (where, however, the engraving of 1571 is confused with the woodcut of 1581); and H. W. JANSSON, “The Putto with the Death’s Head,” *Art Bulletin*, XIX, 1937, p. 423 ff. (particularly p. 443 f.), fig. 9.

34. For the history of this reconstruction, in which an ash branch is substituted for the more orthodox apple branch, see E. PANOFSKY, “*Virgo et Victrix*: A Note on Dürer’s Nemesis,” *Print Council Annual* (in print).

35. Classical *hydriæ* are occasionally fluted (see, e.g., Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, III, p. 320, fig. 3924); but these flutings, much flatter and never horizontal, bear no similarity to the deep corrugations seen in the Cartari print. Neither can these be derived from the spiraled flutings seen, e.g., in our fig. 10.

36. C. BONNER, *Studies in Magical Amulets Chiefly Graeco-Egyptian*, Ann Arbor (Michigan), 1950, pp. 147, 290, No. 221, pl. X, No. 221. This specimen is owned by Professor Bonner himself in whose collection it bears the number 53.

37. Fig. 15 shows an engraving in B. DE MONTFAUCON, —*L’Antiquité expliquée*, II, 2, Paris, 1719, pl. CLX, 13, which is a very close copy after J. CHIFFLET, *Abraxas Proteus*, Antwerp, 1657, pl. XXV, No. 103, as illustrated in STRICKER, *op. cit.*, fig. 5b, and A. A. Barb, “*Diva Matrix*; A Faked Gnostic Intaglio in the Possession of P. P. Rubens and the Iconology of a Symbol,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 1953, p. 193 ff., pl. 31a. Fig. 16 (also illustrated in Stricker, fig. 5c) is taken from A. KIRCHER, *Oedipus Aegyptiacus*, IV, Rome, 1654, plate between pp. 434 and 435; this very crude rendering is remarkable by the fact that the engraver seems to have misunderstood the kerchief of “Canopus” as a mane of dark hair.

38. KIRCHER, *loc. cit.*; STRICKER, *op. cit.*, p. 4 ff.; BONNER, *op. cit.*, p. 147.

39. BONNER, p. 290, No. 221.

40. BONNER, *ibidem*, and p. 147.

41. BARB, *op. cit.*, p. 217, Note 55. Barb’s own illustrations show, however, that the customary uterus symbol, though occasionally corrugated (pl. 25g.), is of an entirely different shape, resembling either an inverted bottle or a tentacled creature looking like an octopus.

42. STRICKER, *op. cit.*; BONNER, *loc. cit.*

43. See BARB, *loc. cit.*

44. See the discussion of the “Mithras” capital in Monreale in E. PANOFSKY, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm, 1960, p. 69 ff. Miss Rosalie Green kindly calls my attention to a mosaic in the Kahrie Djami in Constantinople which,



FIG. 21.—THEODORE DE FRY.—Block-Statue of Pedamenopet (now in the Louvre), Misinterpreted into a “Canopus,” side view (from J. J. BOISSARD, *VI Pars Antiquitatum Romanorum, sive IIII tomus inscriptionum et monumentorum quae Romae... visuntur*, Frankfort, 1602, pl. 7).

occurring as it does in connection with the Wedding of Cana, parallels the Monreale capital in that it is based upon a classical Mithras relief but represents the ritual killing of a bull as a contrastive prefiguration of the Eucharist.

45. In the Padua edition of 1615, p. 231; in the Venice edition of 1674, p. 128.

46. It is not without interest that Athanasius Kircher, already acquainted with the Cartari editions of 1615, 1626 or 1647, reprinted the Rufinus text (see Note 18) with a significant insertion: “Unde ipsum Canopi simulachrum pedibus perexiguis, ac vix comparentibus, attracto collo ... formatur” (KIRCHER, *op. cit.*, I, Rome, 1652, p. 209).

47. KIRCHER, *op. cit.*, I, p. 209 (also reproduced in STRICKER, *op. cit.*, fig. 5*h*); an engraved replica of this woodcut is found in KIRCHER, *ibidem*, IV, plate between pp. 434 and 435 (our fig. 16), here appearing side by side with a cameo manufactured on the basis of the earlier Cartari illustration, as well as in Fortunio LICETO, *Hieroglyphica*, Padua, 1653, p. 170, at the head of a chapter entitled "De canapo, [sic] Deo Aegyptiorum" (Kindly brought to my attention by Prof. W. S. Heckscher).

48. Two woodcuts in KIRCHER, *ibidem*, I, p. 209; the lower woodcut is reproduced in STRICKER, *ibidem*, fig. 5*i*, and an engraved replica of the upper one is found in KIRCHER, IV, plate between pp. 434 and 435. The inscriptions of the two woodcuts are as follows. "Chaldaeai : τὸ πῦρ πάντων τῶν Θεῶν Νικητής; Aegyptii τὸ ὕδωρ πάντων τῶν Θεῶν Νικητής" ("The Chaldaeans [say that] fire conquers all the gods; the Egyptians [say that] water conquers all the gods").



FIG. 1. — « Description de Reims... », gravure. B. N., Est. Phot. B. N.

LA CONSTRUCTION DE LA CATHÉDRALE DE REIMS AU XIII^e SIECLE

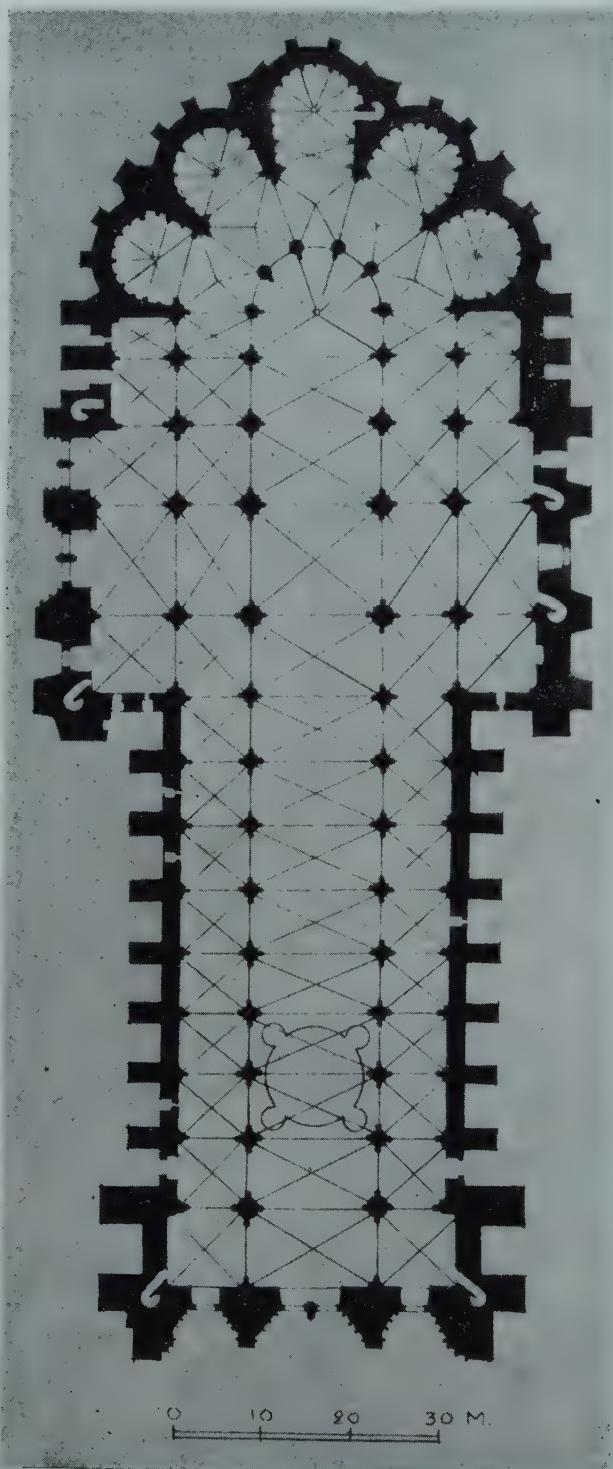
PAR ELIE LAMBERT

Nous avons indiqué ailleurs¹ comment la cathédrale de Reims, bien loin d'avoir été dans son ensemble édifiée sans interruption suivant un plan conçu dès l'origine, a été au contraire progressivement élevée à plusieurs moments du XIII^e siècle en enveloppant peu à peu, pour les remplacer au fur et à mesure, les restes jusqu'alors conservés des diverses cathédrales qui l'avaient précédée sur le même emplacement. Nous voudrions analyser ici aujourd'hui comment l'étude du monument lui-même nous paraît permettre de préciser un peu davantage, et de rectifier en conséquence sur quelques points un article précédemment publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*².

Ce que l'on sait de façon certaine sur la construction de cet admirable édifice, qui n'en est pas moins tout entier d'une harmonie souveraine, se ramène en somme à peu de chose en dehors de la date du début des travaux, le 6 mai 1211, et de celle de l'installation le 7 septembre 1241 du chapitre dans le chœur. On peut penser en outre que celui-ci devait être déjà terminé à cette dernière date dans ses parties

1. Communication présentée à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres le 17 juillet 1959.

2. *Le Labyrinthe de la cathédrale de Reims*, *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1958, pp. 273-280.



hautes jusqu'avec leurs vitraux, car la principale verrière de l'abside représentait l'archevêque Henri de Braine, qui occupa le siège archiépiscopal de Reims de 1227 à 1240, et dut par conséquent jouer un rôle important dans la construction du chevet de l'église. Il faut aller ensuite jusqu'au 15 septembre 1299 pour trouver une charte attestant que les chanoines furent alors autorisés à établir leurs chantiers sur le côté sud des cinq travées occidentales de la nef.

On a d'autre part interprété très diversement les indications fournies sur les maîtres qui ont dirigé l'œuvre du XIII^e siècle par le labyrinthe aujourd'hui disparu qui se trouvait jusqu'en 1779 dans les sixième et septième travées de la nef à partir du transept; et nous aurons à revenir sur cette question dans le présent article.

On a enfin non moins longuement discuté sur le moment où la nef fut terminée avec la façade principale actuelle. Le seul fait certain est que les tours encadrant celle-ci ne reçurent jamais, non plus que celles des deux façades du transept, les flèches qui devaient sans nul doute les couronner. C'est seulement en 1427 que fut achevé le corps principal de la tour nord de la façade ouest; et un incendie survenu en 1481 détruisit les combles et les pignons du transept en obligeant désormais à terminer tant bien que mal l'édifice dans l'état où il se trouvait alors.

FIG. 2. — Plan actuel de la Cathédrale de Reims.

Correspondant aux parties d'époques diverses dont l'ensemble constituait la cathédrale de Reims lors de l'incendie qui incita le 6 mai 1210 à en entreprendre la réédification totale par enveloppement progressif, l'étude du monument actuel (fig. 2 et 3) nous paraît devoir porter successivement sur les parties suivantes, séparées les unes des autres par des décrochements d'assises attestant apparemment des temps d'arrêt plus ou moins longs dans la marche des travaux :

En premier lieu, le chevet, comprenant autour de l'abside principale le déambulatoire, avec sa couronne de cinq chapelles rayonnantes, et, en avant de cette abside, deux travées droites de chœur, inégales en profondeur et accotées elles-mêmes de bas-côtés simples et de chapelles sur plan rectangulaire;

Ensuite, le transept, débordant nettement le chœur en largeur au nord et au sud, et flanqué à l'est et à l'ouest de bas-côtés simples;

En troisième lieu la partie orientale de la nef, telle qu'elle était primitivement prévue, plus courte de trois travées que la nef actuelle;

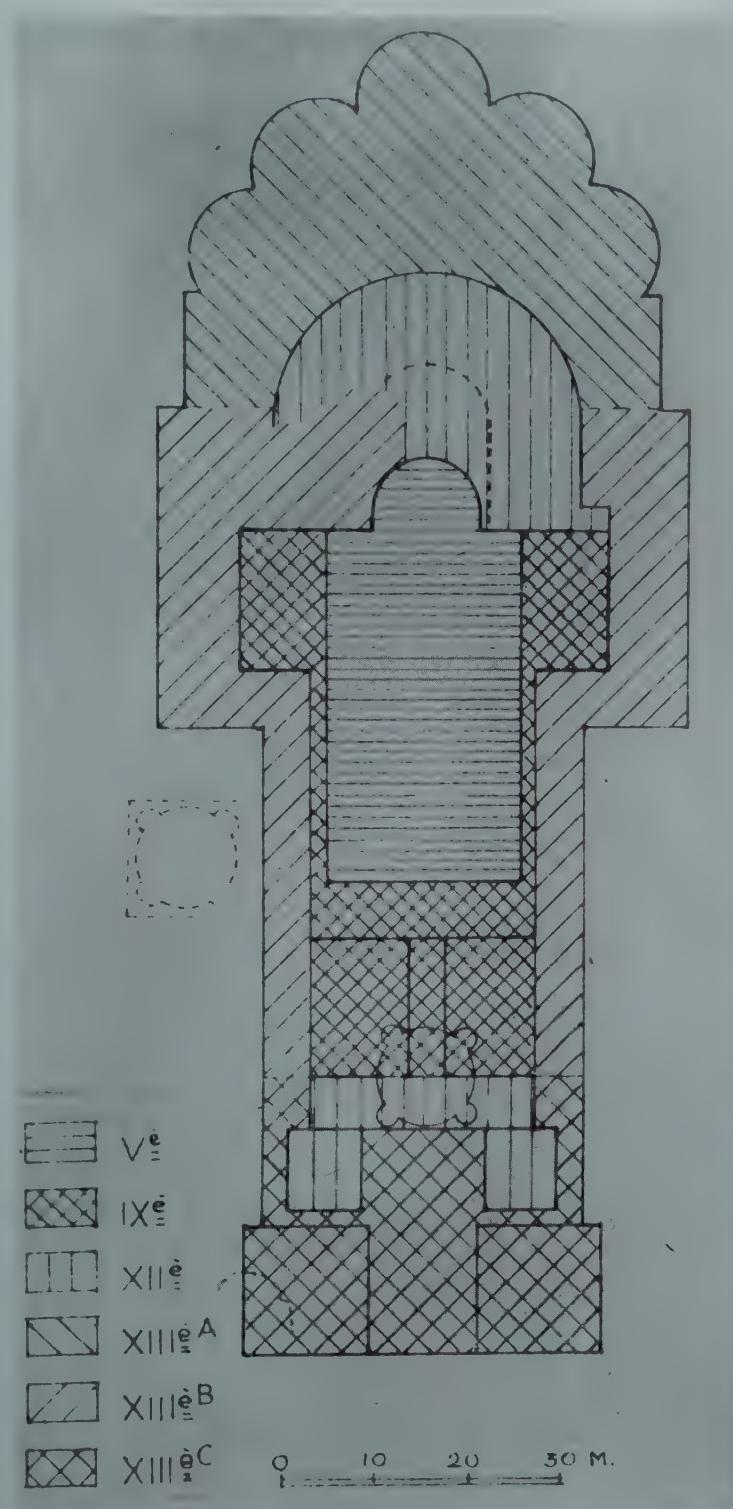


FIG. 3. — Plan schématique de la Cathédrale de Reims.

Et enfin les dernières travées de la nef, ajoutées après coup vers l'ouest avec la façade principale, telle qu'on la voit aujourd'hui.

Le chevet atteste dans son plan que le premier maître de la cathédrale rémoise s'y est inspiré de celui de l'église Saint-Rémi (fig. 4). C'est la même conception générale dans le plan outrepassé des cinq chapelles rayonnantes dont celle de l'axe plus profonde que les autres, et aussi dans le nombre des travées droites précédant le déambulatoire à l'est du transept et de ses bas-côtés. Mais comme il est logique, le style est à la cathédrale beaucoup plus avancé qu'à Saint-Rémi, d'où des différences dans le détail desquelles nous ne saurions entrer ici.

L'une et l'autre œuvres ont été, l'une au XII^e siècle et l'autre au XIII^e, conçues et édifiées par des maîtres d'un génie exceptionnel; et celui de la cathédrale a donné dans celle-ci une beauté et une régularité en quelque sorte plus classiques à ce qui est encore plein de virtualités à Saint-Rémi. Toute cette partie de l'édifice est en outre à la cathédrale bien évidemment conditionnée par les fondations du chevet qui avait été, comme nous l'avons indiqué ailleurs, seulement projeté vers le milieu du XII^e siècle par l'archevêque Samson.

Peut-être y a-t-il eu là en plus un temps d'arrêt entre la construction du chevet actuel proprement dit et celle des travées droites précédant l'abside et le déambulatoire, si l'on en juge par des décrochements d'assises encore visibles à l'intérieur de l'édifice. La « coiffe », dont parlait une inscription du labyrinthe en disant qu'elle avait été « commencée » par l'architecte Jean d'Orbais, aurait dans ces conditions essentiellement comporté les cinq absidioles, la partie tournante du déambulatoire, et, par dessus, l'abside.

Quant à la partie droite du chœur, elle comprend, à la différence de Saint-Rémi, des travées de profondeur inégale. Elle paraît ainsi avoir été conçue dès l'origine en fonction du plan des voûtes hautes, dont l'une, à l'est, se rattache à l'abside proprement dite sous le « clocher à l'ange », tandis que l'autre, plus profonde, annonce avec ses piles composées la structure du bas-côté oriental du transept.

Celui-ci, avec ses bas-côtés à l'est et à l'ouest, et ses deux façades encadrées de tours, atteste ensuite une inspiration nouvelle; et des décrochements d'assises y marquent nettement à l'intérieur, dans les angles sud-est et nord-est, qu'il a dû y avoir un temps d'arrêt avant la construction de cette partie de l'édifice, sensiblement plus large d'ailleurs que tout l'ensemble du chevet. C'est ici apparemment surtout la cathédrale de Laon qui a servi de modèle. Comme celui de Laon, le transept de Reims ne devait à l'origine comporter aucun portail sculpté. Et telle est encore aujourd'hui la façade du croisillon sud (fig. 5).

Du côté du nord, au contraire, où la construction semble être restée longtemps ensuite interrompue, on paraît avoir plaqué après coup des sculptures préparées d'abord pour une façade principale qui ne fut jamais exécutée : la nef de la cathédrale précédente étant sans doute alors encore demeurée en place avec la façade ajoutée à l'ouest vers le milieu du XII^e siècle par l'archevêque Samson, on pouvait

ainsi donner sans plus attendre à la nouvelle église gothique une entrée monumentale donnant accès au transept récemment construit du côté où ne s'élevait aucune construction annexe comme celles qui s'élevaient au midi avec le palais archiépiscopal.

Les sculptures des portails ainsi plaqués dans le bas de la façade nord ne présentent à peu près aucune ordonnance logique. Aussitôt après le début de la construction du chevet actuel, on avait commencé de préparer pour la façade occidentale un ensemble de trois portes dont le programme iconographique était celui des grandes façades édifiées vers le même temps, par exemple, entre 1220 et 1235 environ, à Amiens : un Juge-ment Dernier, un portail des saints du diocèse. Mais à Reims les sculptures ainsi préparées à partir de 1211 dans l'atelier de l'œuvre furent placées en désordre, non seulement pour la plupart à la façade nord du transept, mais aussi pour quelques-unes dans d'autres parties de la cathédrale actuelle et jusque dans le haut du transept. Tel nous semble pouvoir être en particulier le cas du Christ enseignant (fig. 6), qui aurait été remplacé ensuite par le Beau Dieu du portail central

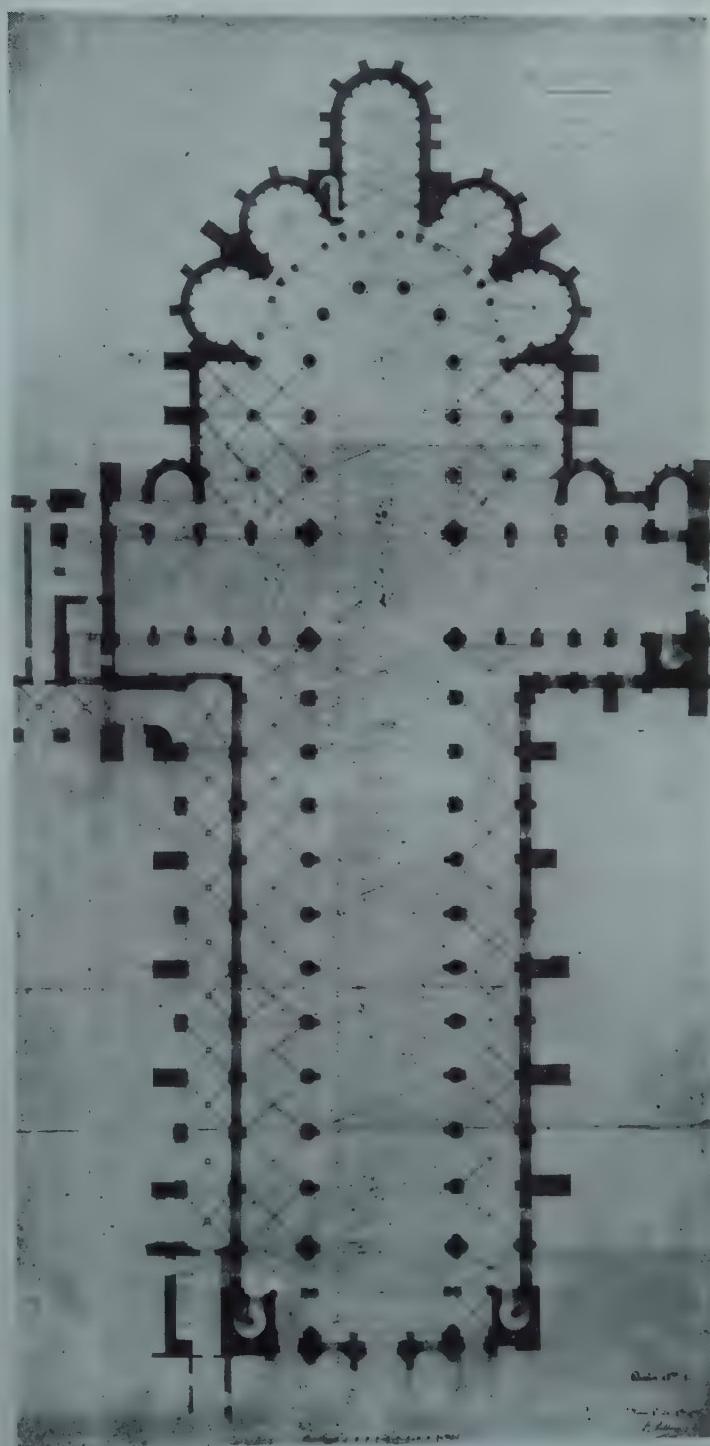


FIG. 4. — Plan de l'église Saint-Rémi de Reims, 1873.
Phot. Archives Photographiques.

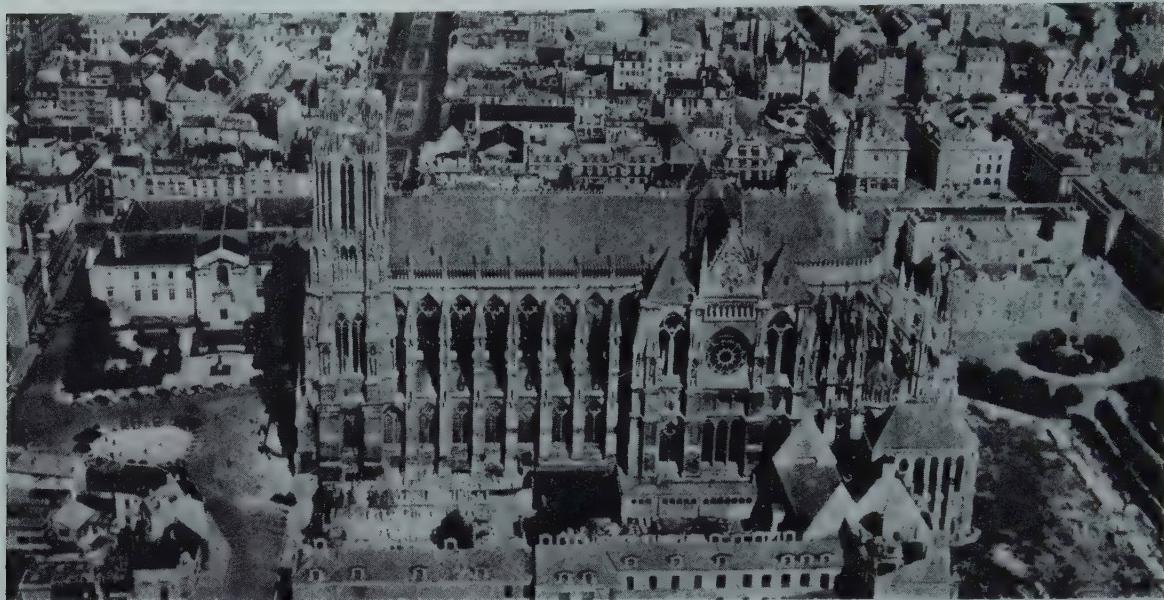


FIG. 5. — Cathédrale de Reims, façade du croisillon sud.

du croisillon nord, et se trouve aujourd’hui en haut d’un contrefort de la chapelle d’axe du déambulatoire. De même la Vierge de Majesté (fig. 7), placée au tympan de la porte de droite de la façade nord du transept; car cette sculpture nous semble appeler par son style la comparaison avec celle qui figurait avant les restaurations modernes à la porte de gauche de la façade principale de Notre-Dame-de-Laon, plutôt qu’elle ne proviendrait, suivant une hypothèse généralement admise, de la façade « romane », c’est-à-dire du XII^e siècle, de la précédente cathédrale rémoise. De même encore les six statues de personnages bibliques dont on a maintes fois cité la ressemblance avec les personnages analogues figurés à un portail du transept de Notre-Dame-de-Chartres, et qui ont pris place à Reims au portail de droite de la façade principale actuelle. Et aussi bien, d’une manière générale, on peut constater, aux tympans des deux portails aujourd’hui en place au centre et à gauche du croisillon nord de Reims, que la composition en est imparfaite et certains morceaux intervertis.

On peut admettre avec assez de vraisemblance, d’après les inscriptions de l’ancien labyrinthe, que les deux maîtres, qui succéderent à Jean d’Orbais pour diriger l’œuvre dans la partie droite du chœur et dans le transept furent Jean Le Loup, qui « commença les portaux », et Gaucher de Reims, qui « ouvra aux voussures et aux portaux », sans que l’on puisse au reste discerner la part qui revient à chacun d’eux, aussi bien pour l’architecture que pour la sculpture, dans la direction des travaux de la cathédrale au XIII^e siècle.

Avec la construction de la nef, nous en arrivons à Reims à une, ou plutôt deux nouvelles périodes dans l’histoire de l’œuvre.



FIG. 6. — Le Christ enseignant,
Cathédrale de Reims.

tion de l'œuvre. Et là, beaucoup plus nettement qu'à l'ouest du transept, le raccord entre les deux parties de la nef nous semble pouvoir être reconnu assez exactement.

Les légères différences de style que l'on constate ainsi entre les travées (fig. 8), construites en premier lieu de la nef et celles qui y ont été ajoutées ensuite en avant de l'ancienne façade d'abord conservée du temps de l'archevêque Samson ont été déjà notées par maints auteurs. L'appareil diffère, et plus encore le décor architectural : aux chapiteaux des piles notamment (fig. 9), le style des feuillages est plus avancé dans les travées plus récentes; le bandeau horizontal qui divise la corbeille en deux zones dans les travées orientales

Il n'est pas douteux, en effet, que l'on avait prévu d'abord une nef sensiblement plus courte que la nef actuelle, comptant un même nombre de travées que celle de Notre-Dame d'Amiens, et, à Reims même, celle qui venait d'être édifiée à l'abbatiale aujourd'hui détruite de Saint-Nicaise. C'est en avant de cette nef moins longue que l'on pensait placer une façade principale, dont une grande partie des éléments architecturaux et du décor sculpté avait été déjà préparée dans le chantier; et c'est après un intervalle, peut-être d'ailleurs assez court, que l'on décida de la prolonger de travées nouvelles pour lui donner une longueur semblable à celle de l'autre grande abbatiale rémoise de Saint-Rémi.

Le fait est que des différences de style assez sensibles par rapport à la partie déjà construite de la nef caractérisent dans le monument actuel les travées évidemment un peu plus tardives qui y avoisinent aujourd'hui la façade principale. Ces différences sont dues sans nul doute à un changement dans la direction de l'œuvre. Et là, beaucoup plus nettement qu'à l'ouest du transept, le raccord entre les deux parties de la nef nous semble pouvoir être reconnu assez exactement.



FIG. 7. — Vierge de Majesté, Cathédrale de Reims.

disparaît dans celles de l'ouest ; deux types de bases un peu différents correspondent à ces deux types de chapiteaux ; de même dans les clefs de voûtes ; et à l'extérieur, en outre, les corniches des bas-côtés sont garnies vers l'ouest de feuilles en forme de palmettes et non plus de crochets.

On n'a pas cependant, sauf erreur, noté jusqu'ici avec précision que la démarcation entre les deux parties de la nef n'est pas la même dans le haut et dans le bas des travées à l'extérieur (fig. 12), et à l'intérieur. A l'extérieur, c'est entre la sixième et la septième travée à partir du transept que l'on distingue au nord une différence de niveau du larmier dans l'angle rentrant formé par le contrefort et le mur du bas-côté ;

mais, par contre, c'est entre les cinquième et sixième travées que change le décor de la corniche du collatéral. A l'intérieur, le type plus récent des chapiteaux et des bases n'apparaît qu'à partir de la sixième travée. Il est donc évident que le mur extérieur des bas-côtés a été d'abord placé en attente jusqu'au dessous du niveau de la corniche dès la sixième travée, mais qu'au contraire tout le reste de l'élévation date seulement jusque dans la cinquième de la première campagne des travaux. Or on sait que le *labyrinthe* attribuait la construction de *cinq voûtes* à l'architecte Bernard de Soissons. La part de ce dernier dans l'édification de la nef doit donc avoir compris apparemment les *cinq travées* orientales de celle-ci, ainsi que la partie inférieure placée en attente des murs latéraux de la sixième travée des bas-côtés.

Cette constatation nous



FIG. 8. — Une travée de la Cathédrale de Reims (d'après Bernard Vitry).

paraît délimiter sans conteste ce qui a été construit ensuite de la nef vers l'ouest par Robert de Coucy quand celui-ci eut succédé à Bernard de Soissons dans la direction de l'œuvre de la cathédrale. Et c'est à cet endroit précisément, dans les sixième et septième travées, que se trouvait le labyrinthe dans lequel, d'après le chanoine Cocquault, était « insculptée la représentation de celuy qui l'a faict ». Rien ne s'oppose en outre à ce que l'édition de la façade principale puisse être attribuée également à Robert de Coucy. Sans doute le labyrinthe indiquait que Bernard de Soissons avait non seulement « fait cinq voûtes », mais encore « ouvré à l'O », c'est-à-dire à la grande rose. Mais, à notre sens, cela ne veut pas dire nécessairement que celle-ci ait été mise en place par lui, pas plus que les « portaux et voussures » auxquels, d'après le labyrinthe avaient déjà « ouvré » Jean Le Loup et Gaucher de Reims, n'ont été en entier mis en place par ceux-ci.

Une autre raison encore tend à nous faire penser que la façade principale a été achevée et mise en place par Robert de Coucy : c'est que, dans les dernières années du XIII^e siècle et jusqu'à sa mort en 1311, il a dirigé à Reims, en même temps que l'œuvre de la cathédrale, celle de Saint-Nicaise. Or la façade principale de cette dernière église, édifiée de 1229 à 1263 par Hugues Libergier, annonçait déjà sans nul doute celle de la cathédrale. Et Robert de Coucy, que l'on sait avoir terminé, ou peu s'en faut, le chevet de Saint-Nicaise, n'a pas pu ne pas s'inspirer plus ou moins de cette église quand il a été chargé d'achever en même temps vers l'ouest la cathédrale rémoise.

Les deux belles représentations qu'en a données la même année, en 1625, le graveur rémois Nicolas de Son (fig. 10 et 11), sont à cet égard particulièrement significatives. La façade, si barbarement détruite au début du XIX^e siècle, de Saint-Nicaise,



FIG. 9. — Chapiteau de la Cathédrale de Reims (d'après Bernard Vitry).

LEXCELENT FRONTISPICE DE L'EGLISE DE LABAYE DE SAINT NICAISE DE REIMS



LE SOMPTVEUX FRONTISPICE DE L'EGLISE NRE DAME DE REUIL VILLE DU SACRE

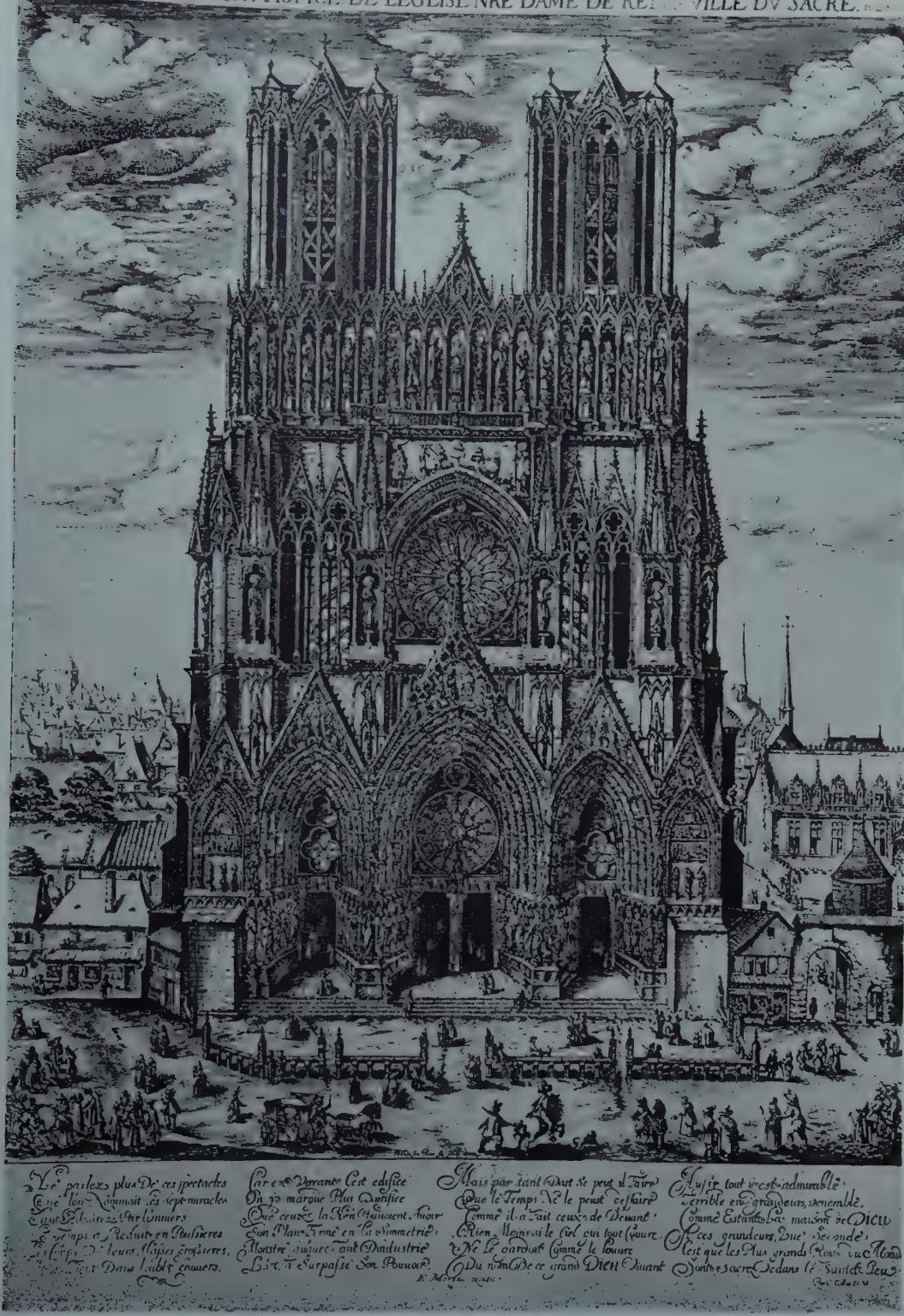


FIG. 11. — Façade de la Cathédrale de Reims,
gravure par Nicolas de Son, 1625. B. N., Est. Phot. E. Mas.



FIG. 12. — Travée de la nef
de la Cathédrale de Reims.

qui était un des grands chefs-d'œuvre de l'art gothique à son apogée, appelait en plus petit la comparaison avec celle de la cathédrale. Entièrement achevée avec ses flèches d'une exceptionnelle élégance, on y trouvait déjà les mêmes multiples portails et faux portails surmontés de gables aigus qu'à la cathédrale, la même grande rose, le même ajourement des fenestrages. Mais à la cathédrale, qui n'a jamais reçu le couronnement de ses flèches, l'extraordinaire richesse du décor sculpté à tous les étages et jusqu'à l'intérieur des portails, continuait la tradition des prédecesseurs de Robert de Coucy aussi bien dans les parties hautes que dans les portails eux-mêmes, en y utilisant à profusion l'énorme quantité de sculptures préparées depuis l'origine dans l'atelier de l'œuvre. Et c'est ce qui donne encore aujourd'hui une de ses particulières originalités et sa beauté unique à Notre-Dame de Reims parmi toutes les cathédrales gothiques.

E. L.

SUMMARY : *The building of Rheims cathedral in the XIIIth century*

Rheims cathedral was built little by little at different dates in the XIIIth century. The first part to be erected was the chevet, which included the ambulatory around the main apse. From the ambulatory radiated five chapels, while in front of the apse were two straight choir bays of unequal depth, surrounded themselves by single side-aisles and chapels built on a rectangular plan. Then came the transept, which cut right into the choir breadthwise to the North and South, and was flanked on the East and West by single side-aisles. The third part built was the eastern part of the nave, as originally planned; it had three choir-bays less than the present nave. Lastly came the remaining choir-bays of the nave, which, after the building was completed, were added to the western part, along with the main front as it appears today.

These successive and often-interrupted architectural works were designed by masters of outstanding talent who succeeded in giving this remarkable building its majestic harmony.

DEUX FRESQUES DANS L'ESPRIT DE VINCI EN AGENAIS

PAR L. PRESSOUYRE

EN 1955, des travaux d'aménagement entrepris au château Saint-Sauveur de Lafitte-sur-Lot (Lot-et-Garonne) faisaient apparaître, sous plusieurs couches de badigeon banal, deux peintures murales, l'une, à peine lisible, représentant un cavalier armé à l'antique, l'autre, dans un état de fraîcheur remarquable, déployant au manteau d'une haute cheminée les fastes d'une *Adoration des Mages* (fig. 1). L'âge de ces fresques était manifeste et il n'échappa point à leur inventeur qu'elles remontaient au début du XVI^e siècle; leur intérêt artistique était, sans doute, moins évident, puisque nul ne s'émut de leur découverte au point de la mentionner. Grâce à l'obligeante autorisation de M. Carpentier, l'actuel propriétaire du château, j'en donnerai ici une première publication¹.

Des deux peintures révélées par la réfection de 1955, seule subsiste l'*Adoration des Mages*. Par bonheur, le souvenir de la première fresque nous est gardé par des documents photographiques. Leur juxtaposition et l'examen des dernières traces visibles au mur permettent de restituer l'image d'un groupe équestre : la monture, cabrée vers la droite, disparaît presque sous un ample caparaçon; penché sur l'encolure du cheval, un guerrier en armure « *alla romana* » tient une hache dans sa main droite crispée. Traité en camaïeu brun, le groupe s'enlève, à la partie supérieure du mur resté blanc, au-dessus d'un espace vide où se lit la forme d'une auge. L'accoutrement du guerrier est bien connu : la cuirasse rehaussée de rinceaux d'or, le casque à coquille orné au front d'une gueule de lion, le motif de la coquille qui revient à

l'épaule à relèvent du goût fastueux du xv^e siècle dont témoigne notamment vers 1460-1470 la *Chronique Universelle florentine*². Le détail de l'ornementation à l'antique et le sens de l'élégance calligraphique impliquent toutefois une date plus basse et un art plus classique; la forme du casque appelle des comparaisons avec le bas-relief Rattier du Louvre et les bustes de capitaines de l'atelier de Verrochio³.

Si le costume a des répondants dans l'art de la Renaissance italienne, le type du personnage reste mystérieux et l'exégèse est rendue malaisée par la disparition de la partie inférieure de la fresque où seule subsistait, en 1955, la silhouette à demi effacée d'une cuve parallélépipédique de petites dimensions posée sur le sol. Il est possible que nous ayons affaire à une simple figure de parade inspirée par le goût des fêtes et des carrousels, mais il n'est pas exclu qu'il s'agisse d'une variante iconographique du type de Saint Georges. Pour rendre compte de la présence de la cuve, au lieu de la silhouette attendue du dragon, on peut songer aux représentations de Saint Euchaire entr'ouvrant un grand coffre d'où sort le démon, sous l'apparence d'un dragon.

**

Parfaitemment conservée dans son ensemble — seule fait défaut la partie marginale gauche — l'*Adoration des Mages* ne pose pas d'emblée de problèmes d'interprétation. La composition, étirée en longueur pour satisfaire aux exigences du cadre, reprend le schéma simple et fréquent où deux groupes s'affrontent dans une salle nue : c'est le *französische Schauspiel Typus* décrit par Kehrer⁴. Le groupe divin : Vierge, Enfant Jésus et Saint Joseph (fig. 2), est massé à gauche et dominé par l'étoile, le groupe des trois rois entrés par une porte visible à l'extrême droite lui fait pendant. La place qui est assignée aux personnages est traditionnelle, leur attitude ne l'est pas moins. A Lafitte, la « mise en scène » du schéma est d'une grande sobriété. Le peintre a insisté sur le rythme ternaire de la composition. Les intentions de symétrie sont évidentes et le mage agenouillé unit, au centre de la fresque, les groupes plastiquement équivalents de la Sainte Famille et des deux rois qui devisent familièrement. Malgré la perspective du carrelage, la présentation reste frontale : situés sur un même plan, les personnages se détachent sur le gris bleu d'un fond uniforme.

La répartition des couleurs est intéressante. A l'élégance opulente des mages, l'artiste a opposé la simplicité vestimentaire du ménage du charpentier. Vêtue d'une robe rouge, la Vierge porte en châle un tissu jaune sur l'épaule droite et est drapée dans un ample manteau bleu. Le rouge revient dans la tunique de Saint Joseph et le bleu dans sa cagoule, qu'il cherche à ôter d'un geste respectueux ; le groupe, composé sur deux couleurs principales, acquiert ainsi une grande cohésion accentuée encore par la robustesse du dessin qui prolonge dans l'épaule de Saint Joseph le dos courbé de la Vierge et complète par la jambe gauche du Christ l'inclinaison du bâton noueux de Saint Joseph. La tonalité foncée des tissus ramène l'attention sur les taches très claires du visage de la Vierge et du corps nu d'un Enfant Jésus dru et vigoureux.



FIG. 1. — Adoration des Mages. Lafitte-sur-Lot.

Assis — au vrai très inconfortablement — sur un genou de sa mère, tournant vers elle ses regards, il plonge une main courte et potelée dans le coffret d'or du roi agenouillé à ses pieds. Celui-ci, barbu et âgé selon un modèle traditionnel, est revêtu d'un tissu damassé jaune; il porte sur les épaules un camail bleu frangé de rouge, orné de rinceaux semblables à ceux qui couraient au pectoral de l'armure du cavalier. Nu tête, il a posé séparément devant lui sa couronne et son chapeau. Faisant immédiatement suite vers la droite au roi Melchior agenouillé, les deux mages porteurs de myrrhe et d'encens⁵ semblent se désintéresser de la scène : Balthazar, le profil ceint d'une chevelure et d'une barbe rousses, la main négligemment passée dans un pan de l'ample manteau grège qui recouvre sa tunique écarlate, tient dans sa dextre un miroir à pied et se tourne vers Gaspard qui, familièrement, lui a posé la main droite sur l'épaule. Le roi africain, son visage bistre enturbanné de blanc, atteste dans sa mise d'une recherche plus exubérante. Guêtré de brodequins fauves à parements rouges qui font valoir l'élégance de ses jambes croisées, il porte une chemise bouffante dont le plastron blanc est limité par le galon d'un large collier et par un haussse-col rouge. Une chlamyde souple de même couleur est simplement jetée sur les épaules. Le turban, surmonté d'une couronne, s'orne au front d'un cabochon rouge dont la tache est rappelée dans une lourde boucle d'oreille. Tenu dans l'axe du corps, se superposant au médaillon du collier porté en sautoir, l'encensoir complète dans le détail de la joaillerie l'affirmation de richesse du dernier roi.

L'ensemble de la fresque semble peint sans retouches dans une technique sûre.

Le dessin, parfois délimité par un sillon tracé dans l'enduit encore frais (jambes croisées de Gaspard), est plus souvent repris par un contour noir ou brun d'un vivant graphisme (visages, corps de l'Enfant Jésus). Les seules parties peintes à sec sont l'étoile à huit branches qui darde ses rayons entre la Vierge et Saint Joseph, les auréoles elliptiques qui nimbent le front de l'enfant-Dieu et de sa mère, et une inscription en capitales romaines lisible sur trois lignes entre le Christ et Melchior agenouillé : VERBUM - CARO - FACTUM - EST.

*
**

La composition de l'*Adoration des Mages* de Lafitte échappe à la banalité des œuvres d'atelier de l'époque et attire par le contraste évident entre des morceaux d'une grande virtuosité et des parties étonnantes de maladresse : à l'aisance magistrale avec laquelle sont campées les figures de Balthazar ou de Saint Joseph s'oppose le dessin hésitant de la main droite de la Vierge, à l'équilibre satisfaisant pour l'ensemble, des pleins et des vides répondant la complication disgracieuse qui juxtapose en une tache voyante la chaussure gauche du second mage et celles du mage agenouillé. Le contraste n'est pas moindre entre un recours généralement correct à la perspective et des erreurs grossières dans son application de détail. La direction donnée au seuil de la porte désigne un point de fuite principal différent de celui qu'implique le tracé du carrelage, la pente de la base



FIG. 2. — Adoration des Mages, détail, la Vierge et l'Enfant.
Lafitte-sur-Lot.

du montant de porte est inversée, la couronne de Melchior ne repose pas sur le sol, et les corps sont tantôt pourvus et tantôt privés d'ombres portées.

L'idée d'une œuvre de seconde main exécutée par un peintre apte à juxtaposer des motifs plutôt qu'à concevoir un ensemble est ici tentante *a priori*. L'examen du groupe de la Sainte Famille confirme cette supposition : on ne peut ignorer sa parfaite cohésion plastique, on ne peut nier non plus le manque d'appropriation à la scène de la figure de l'Enfant Jésus. Présenté d'ordinaire sous les traits d'un nouveau-né offert à l'adoration des arrivants, il est ici un robuste bambin prêt à s'échapper des bras de sa mère. Tout s'éclaire si l'on compare le groupe à la célèbre *Vierge et Sainte Anne* de Vinci au Musée du Louvre (fig. 3). Malgré plus



FIG. 3. — LÉONARD DE VINCI. — La Vierge, l'enfant Jésus et Sainte Anne.
Musée du Louvre.

de lourdeur et de raideur dans les attitudes de Lafitte, on pourrait envisager une superposition convaincante des deux groupes. La répartition des couleurs se ressent aussi de l'imitation directe du modèle léonardesque : même manteau bleu où l'on pouvait lire à Lafitte, au moment de la découverte, la silhouette du vautour reconnu par Freud, même draperie orange glissant sur l'épaule droite, même échancrure du corsage. La position inconfortable de l'enfant assis dans le vide se justifie encore par la disparition de l'agnelet avec lequel il joue dans la scène du Louvre. Plus amusante à noter est la suppression de la jambe droite de l'enfant qui, invisible sur le tableau de Vinci et ici nécessaire, semble avoir posé au peintre un insurmontable problème d'invention.

Il serait vain de chercher dans chaque détail des fresques de Lafitte un reflet

de l'esthétique ou de l'œuvre de Vinci⁶. Le seul rapprochement matériellement concluant, celui du groupe de la Vierge à l'Enfant avec la Sainte Anne du Louvre, suffit à poser un problème.

**

Comment s'explique la présence, en Agenais, loin d'Amboise comme de l'Italie, d'une œuvre directement inspirée par Vinci? Il faut malheureusement renoncer, semble-t-il, à en posséder jamais un acte de naissance. Les documents d'archives sont muets sur le château Saint-Sauveur antérieurement au XVII^e siècle où il sert de cantonnement aux dragons envoyés contre les huguenots. Tout au plus est-on ainsi fondé à croire qu'il appartenait à une famille réformée, et cela sans doute depuis 1560, date à laquelle la paroisse embrassa en masse le protestantisme. C'est vraisemblablement vers cette date que les fresques ont été recouvertes d'un enduit : la destruction des images saintes est attestée très tôt en Agenais. Pourvu en 1532 de l'abbaye de Clairac, dont dépendait la paroisse de Lafitte, Gérard Roussel, ami de Lefèvre d'Étaples, en fut l'un des premiers instigateurs. En 1550, le manuscrit de Valeri ne relate que «bris d'ymaiges», mutilations de statues et retables⁷.

Une première approximation tendrait donc à fixer avant 1560 la date des fresques de Lafitte. C'est précisément l'époque où l'Agenais est un vivant foyer d'italianisme. La proximité de la cour de Nérac peut être invoquée, mais plus encore l'influence des prélates italiens. De 1478 à 1586, si l'on excepte l'épiscopat purement nominal du cardinal Jean de Lorraine (1538-1550), le siège d'Agen est pourvu en faveur de familles italiennes. Galéas, Léonard et Antoine de La Rovère s'y succèdent jusqu'en 1538, Matteo Bandello, protégé des Frégose, l'occupe officiellement de 1550 à 1555, puis résigne ses fonctions en faveur de Janus Frégose qui en prend possession dès 1558. Il serait séduisant de mettre en rapport avec l'épiscopat de Bandello l'exécution des fresques de Lafitte : le spirituel conteur a connu Vinci à Milan et l'Epître dédicatoire de la Nouvelle 1558 témoigne de sa durable admiration à l'égard de l'*« ecceleste pittore Lionardo »*. D'autre part, c'est au château de Bazens, tout proche de Lafitte, que Bandello tenait sa cour, recevant aussi bien des visiteurs italiens que la noblesse des alentours⁸. Pourtant, la date semble basse et il faudrait tenir compte d'un retard provincial pour la justifier.

Je proposerais plutôt, avec toute la prudence requise en pareil cas, une date comprise au cours du règne épiscopal des La Rovère. Le cardinal Léonard de La Rovère (1487-1519) et son neveu Antoine de La Rovère (1519-1538) ont laissé en Agenais le souvenir de prélates mécènes et fastueux. Le bas-relief attribué à Mino da Fiesole⁹ et retrouvé aux abords du château épiscopal de Monbran est un des vestiges célèbres de l'empreinte italienne dans la région et de nombreuses études ont rassemblé autour du nom de Jules César Scaliger, venu s'établir à Agen à la suite d'Antoine de La Rovère, les documents sur l'activité humaniste de la ville dans la première moitié du siècle¹⁰.

On ne peut guère espérer que du dépouillement méthodique des archives notariales apparaisse un document qui précise la date des fresques du château Saint-Sauveur dont l'auteur, sans doute, restera inconnu. A peine est-il permis d'envisager l'intervention d'un artiste italien contemporain de Melzi, de Sguazella, formé comme eux à l'école des grands maîtres et comme eux venu en France à la suite d'un peintre en renom. Quoi qu'il en soit et malgré l'obscurité de leur origine, les fresques de Lafitte, témoignant de la diffusion précoce des compositions de Vinci, valaient au moins d'être signalées à l'attention.

L. P.

SUMMARY : *Two frescos inspired by da Vinci in the Agen district.*

In 1955 alteration work brought to light two wall paintings at Lafitte sur Lot, one portraying a rider armed in the style of antiquity and the other an Adoration of the Magi.

The structure of this latter painting is interesting by reason of the contrast between parts which show considerable talent and others which, on the other hand, are surprisingly clumsy. The Holy Family group may be compared to the famous *Virgin and Saint Anne* by da Vinci in the Louvre.

Since the records of the château de Saint Sauveur have disappeared, it is unfortunately impossible to say how this work, directly inspired by da Vinci, came to be there.

By cross-checking, the date of these frescos may be fixed as being between 1506 and 1560 approximately.



FIG. 4. — Adoration des Mages, détail, le Roi Balthazar tenant un miroir. Lafitte-sur-Lot.

NOTES

1. Les fresques du château Saint Sauveur m'ont été signalées en premier lieu par Mlle A.-M. LABIT, conservateur du Musée d'Agen, à qui je suis heureux d'exprimer une toute particulière gratitude. Mes recherches ont été facilitées à Agen par la parfaite obligeance de Mr. J. BURIAS, archiviste de Lot-et-Garonne, et de Mlle L. BOURRACHOT, sous-archiviste, à Lafitte, par l'amabilité de Mr. Ph. CAPDEGELLE, secrétaire de mairie.

2. S. COLVIN, *A Florentine Picture Chronicle*, London 1898. On établira notamment des comparaisons avec la scène de *Cadmus et le dragon*, conservée au British Museum, cat. n° 274, fol. 22 recto.

La forme du caparaçon flottant largement au vent de la course apparaît dans des dessins véninois de la première moitié du XV^e siècle : British Museum 299 recto. Le motif de la coquille à l'épauleière se retrouve encore dans des dessins de l'Italie du Nord : *scène de Supplice*, B.M. 331 verso, le deuxième personnage au premier rang à gauche; C. DODGSON, *A Book of Drawings formerly ascribed to Mantegna*, Oxford, 1923, pl. XV recto, personnage central.

3. Sur la date et l'origine du relief Rattier, voir A. CHASTEL, *Les capitaines antiques affrontés dans l'art florentin du XV^e siècle*, in *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, Série IX, tome III, (1954, Recueil du cent cinquantenaire), pp. 279-289.

4. H. KEHRER, *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, Leipzig, 1938, tomes I et II. — Tome II p. 129 : *Der französische Schauspiel Typus*; p. 195 : *Der Schauspiel Typus in Quattrocento*.

5. Sur l'histoire du nom des mages et le symbolisme

de leurs présents, on peut encore se référer à KEHRER, *op. cit.*, tome I, p. 64-75 : *Die Nomenklatur der Könige*. Cf. aussi L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, tome II, vol. 2, p. 238.

6. Il est évident que l'on pourrait évoquer, à propos du cavalier disparu de Lafitte, des croquis de Vinci pour un *Saint Georges* (Windsor 12.331; Louvre, don E. de Rothschild, reproduit dans RICHTER, *Léonard de Vinci*, I, pl. XXXIII A), ainsi que des projets héraldiques : *Carnets de Léonard de Vinci*, traduction Louise SERVICEN, Paris, Gallimard, 1942, (p. 384 : pour Messer Antonio Gri) et le célèbre profil de guerrier de Londres (B.M. 96; POPHAM-POUNCEY, pp. 57-58, pl. LXXXVIII). Mais ces rapprochements et ceux qui pourraient être faits avec les copies anciennes du groupe central de la bataille d'Anghiari (par exemple le cavalier du British Museum n° 117. POPHAM-POUNCEY, p. 72, et pl. CXII) n'ont rien de vraiment décisif.

7. Archives Départementales du Lot-et-Garonne ; fonds de l'évêché, C-1.

8. BANDELLO, *Oeuvres*, éd. Francesco Flora, Milan, 1935. Epîtres dédicatoires des nouvelles II, 24; 33; 34; 35; 39 : 40-44; 49; 50; et surtout épître très révélatrice de la nouvelle III-61 (Flora, II, pp. 562-563).

9. Musée d'Agen, n° 10-S.

10. VERNON HALL Jr., *Life of Julius Caesar Scaliger*, in *Transactions of the American Philosophical Society*, Philadelphie, new series, vol. 40, part. 2, 1950.

Y. RENOARD, *Les Italiens dans le Sud-Ouest de la France au XVI^e siècle*, in *Revue de l'Agenais*, 1951, 2, pp. 123-132.



FIG. 1. — JEAN NAIGEON. — Allégorie à la gloire de Le Sueur. Détail d'un tableau d'Auguste Roux.
Photo Musées Nationaux.

QUELQUES VUES DE L'ANCIEN MUSÉE DU LUXEMBOURG

PAR HUBERT DELESALLE

ON sait qu'avant d'émigrer en 1886 dans l'ancienne orangerie du Palais du Luxembourg, aménagée et agrandie à cet effet, qu'il occupa « à titre provisoire » jusqu'en 1939, le musée national des artistes vivants avait été logé pendant près de soixante-dix ans dans le palais même. Lorsque, en dépit des traités, les Alliés de 1815 eurent exercé leurs « reprises » dans le musée Napoléon, l'ancienne « Galerie du Sénat conservateur », devenue Galerie de la Chambre des Pairs, fut mise à contribution pour combler les vides du Louvre. Les salles qu'avaient occupées, dans les ailes est et ouest de la cour d'honneur, la *Vie de Marie de Médicis* de Rubens¹, la *Vie de Saint Bruno* de Le Sueur, les *Ports de France* de Joseph Vernet, se trouvèrent libres à leur tour pour recevoir, sous le nom de Galerie royale du Luxembourg, le nouveau musée consacré par Louis XVIII à « l'école moderne de la France », qui fut inauguré le 24 avril 1818. Puis, quand le Sénat de la Troisième République, établi provisoirement à Versailles en 1875, se fut transféré au Luxembourg en 1879, il fit aménager par son architecte Scellier de Gisors l'ancienne orangerie du palais afin d'y loger le musée et de récupérer les locaux qu'occupait celui-ci,

qui ferma ses portes le 15 octobre 1885 pour ouvrir celles de son nouveau local le 1^{er} avril suivant².

On pourrait croire qu'un établissement public aussi fréquenté, que tous les guides, dès l'origine, n'ont cessé de signaler à l'attention des étrangers par de consciencieuses descriptions, qu'un musée qui a joué un si grand rôle dans la vie artistique française, doit revivre dans de nombreuses images comparables, toutes proportions gardées, aux vues intérieures du Louvre dont M. Marquet de Vasselot a pu dresser et publier un abondant répertoire^{2 bis}.

C'était du moins ce que nous pensions lorsque, ayant eu la bonne fortune d'identifier, en 1950, le sujet véritable d'un tableau anonyme, présenté au Comité des conservateurs des musées nationaux comme vue d'un musée de province, nous avons cherché à le rapprocher de documents analogues.

A notre grand étonnement, nous avons constaté qu'il n'en était rien. Les recherches entreprises il y a quelques années par M. Roussy, bibliothécaire en chef du Conseil de la République, n'ont pas encore été couronnées de succès. Une enquête méthodique faite naguère au musée Carnavalet par Mme Legrand a pareillement donné un résultat négatif. C'est pourquoi il nous a semblé intéressant d'analyser, dans les lignes qui suivent, les quelques œuvres que nous avons réussi à grouper et qui paraissent constituer, jusqu'à plus ample informé, toute l'iconographie connue du Luxembourg d'avant 1886. Nous serons heureux si la publication de cette étude provoque la révélation d'autres images à ajouter à ces quelques peintures et gravures.

Avant de les décrire par ordre d'ancienneté, il nous paraît nécessaire de remonter, pour quelques précisions historiques et topographiques, jusqu'à cette date du 14 octobre 1750 qui marque l'ouverture, au Luxembourg, du premier musée français de peinture régulièrement ouvert au public, dont le deuxième centenaire aurait mérité, pour cette raison, d'être célébré par les muséologues, les artistes et les amateurs. L'introduction du catalogue du Luxembourg par Frédéric Villot (1852) et une étude de M. Jean Laran dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*³ ont rappelé comment le « Cabinet du Luxembourg » fut installé à cette époque dans les appartements aménagés vers 1734 au premier étage de l'aile orientale du palais, pour la reine d'Espagne Louise-Elisabeth d'Orléans, fille du Régent, à qui cette aile avait été concédée en 1725 et qui devait y mourir en 1742. Cette présentation dura trente ans, jusqu'à ce que le comte de Provence, ayant reçu du roi le palais en complément d'apanage, fît fermer le musée en 1780 pour entreprendre de nouveaux aménagements sur les plans de Soufflot. Après la mort de ce dernier, c'est par Chalgrin et pour le « Sénat conservateur », nouvel affectataire du Luxembourg par la loi du 4 nivôse an VIII (25 décembre 1799), que les travaux furent repris. Si la célèbre galerie de Rubens, qui occupait l'aile ouest, fut sacrifiée à la construction du nouvel escalier d'honneur, celle de l'est servit au contraire à aménager, à partir de 1802, un nouveau musée dont la création venait d'être décidée par Chaptal, ministre de l'Intérieur, à la demande des préteurs du Sénat.

L'ancien musée, dont l'accès se faisait par un petit escalier dans le pavillon d'angle sud-est, se composait d'une première salle, ancien « grand cabinet de la reine d'Espagne » ; d'une petite galerie, disposée dans la largeur du pavillon⁴, de la salle du Trône, ancienne chambre de parade, enfin de la « grande galerie », ces deux dernières pièces (qui en faisaient même trois avant 1750) ayant été ménagées dans la galerie qui devait faire pendant à la Galerie Médicis et recevoir une *Histoire de Henri IV*, jamais exécutée.

D'accord avec le conservateur, le peintre Jean Naigeon, Chalgrin démolit les plafonds et les cloisons de la galerie, obtura les fenêtres, pratiqua des jours latéraux dans les retombées de la voûte, l'orna de stucs et y plaça les douze peintures représentant les *Signes du Zodiaque*, composée par Jordaens pour sa maison d'Anvers et découvertes par un collaborateur de l'architecte chez le marchand de tableaux Langlier⁵. Pour occuper le centre de cette voûte, le *Lever de l'Aurore* fut commandé spécialement à Callet en pluviôse an XI (février 1803), et Naigeon décore lui-même les voussures des extrémités avec deux peintures en grisaille glorifiant Rubens et Le Sueur, dont les œuvres devaient constituer le principal fonds du nouveau musée⁶.

Chalgrin ayant supprimé le petit escalier qui desservait l'ancien musée pour le remplacer par un plus grand, « l'escalier des grandes archives » réservé au service du Sénat, l'entrée du musée se fit désormais, à l'extrémité est du portique, par l'escalier du pavillon d'angle. Là s'ouvrait la nouvelle « Galerie de Rubens » qui présentait, avec les vingt-quatre peintures de l'ancienne, le *Jugement de Pâris* du même artiste et dix-sept œuvres de différentes écoles : France, Italie, Pays-Bas.



FIG. 2. — L. M. PETIT. — La rotonde du musée du Luxembourg en 1820.
aquarelle gouachée, Coll. part. Paris.



FIG. 3. — AUGUSTE ROUX. — Le roi Louis-Philippe visitant le musée du Luxembourg le 2 octobre 1838.
Musée de Versailles.

Le musée fut inauguré le 7 messidor an XI (26 juin 1803)⁹, mais il semble qu'on n'ait pas attendu pour l'ouvrir l'achèvement de son décor : l'édition de 1804 du catalogue¹⁰ est la première à parler des grisailles de Naigeon, mais n'en décrit qu'une, celle qui glorifie Le Sueur, datée de l'an XI, et laisse un blanc pour l'autre, qui apparaît seulement dans l'édition de 1806. C'est aussi le catalogue de 1804 qui cite pour la première fois le plafond que Jean-Simon Berthélemy avait peint pour la plus grande des salles de l'aile Ouest, donnant, dit-on, à la figure de la *Philosophie* les traits de celle qui était à la fois l'épouse de l'architecte, ordonnateur de ces travaux, et la fille du peintre honoré dans ces lieux : Mme Chalgrin, fille de Joseph Vernet¹¹.

Si la destination et la composition du musée furent profondément modifiées par la création de la « Galerie royale du Luxembourg », ouverte en 1818, le décor de 1804 paraît n'avoir pas subi de changements pendant un demi-siècle. En 1855 le conservateur Elzidor Naigeon, fils de Jean, signala au surintendant Nieuwerkerque

A l'extrême de la grande galerie, et annoncée par la peinture allégorique qui en surmontait l'entrée, la petite galerie, sous le nom de Galerie de Lesueur, dont le buste se voyait en face de la porte⁷, contenait les tableaux du Petit Cloître des Chartreux, « restaurés avec le plus grand soin ».

Pour gagner le reste du musée, il fallait rebrousser chemin et, parcourant la terrasse qui surmontait le portique le long de la rue de Vaugirard, traverser la rotonde où était exposée la *Jeune Fille à la chèvre* de Pierre Julien⁸. A l'ouest, ce qui restait de la galerie de Marie de Médicis formait quatre salles dont trois, sous le nom de « Salles de Vernet », exposaient les *Ports de France* de Joseph Vernet, neuf toiles de Jean-François Hüe qui leur font suite et quelques marines et paysages hollandais. On pouvait d'ailleurs accéder directement à ces salles par un second escalier, symétrique du précédent.

la nécessité de renouveler les parquets, de restaurer les voûtes et les plafonds, et suggéra de faciliter la circulation dans le musée en réunissant le premier étage des deux ailes par une galerie de bois, vitrée, occupant toute la terrasse qui fait face à la rue de Tournon, de part et d'autre de la rotonde qui marque l'entrée de la cour d'honneur. Ces travaux, dirigés par l'architecte Alphonse de Gisors, étaient terminés au mois d'août 1857, au moins en ce qui concerne la décoration des plafonds. La galerie de bois, achevée avant 1859, souffrit de son utilisation comme ambulance pendant le Siège et paraît avoir été reconstruite — exhaussée, élargie et mieux éclairée — après 1873. Elle servait, au moins à l'origine, à l'exposition des aquarelles et des dessins, tandis que la rotonde abritait des sculptures en marbre et en bronze¹².

Le premier en date des documents iconographiques que nous avons recensés est une aquarelle gouachée (fig. 2) appartenant à notre collègue de la Société de l'histoire de l'art français, M. le docteur Guy Ledoux-Lebard, qui a bien voulu nous la signaler et nous permettre de l'examiner. Elle représente l'intérieur de la rotonde qui s'élève au-dessus du portique, telle qu'elle était en 1820. D'après une inscription moderne figurant au dos, le personnage qu'on voit au premier plan serait l'artiste lui-même, Louis-Marie Petit, qui l'a signée et datée¹³. La vue est prise du fond d'une des embrasures situées dans l'axe de l'entrée. Au centre, sur un socle entouré d'une barrière de protection, se dresse la *Jeune Fille à la chèvre*. Dans une niche entre deux colonnes apparaît un vase de porphyre et, plus bas, une statuette de centaure. Les deux baies visibles sont drapées de rideaux de serge verte, dont l'un est retroussé sur une patère.

C'est à l'initiative de M. Gaston Brière, alors conservateur du musée de Versailles, qu'on doit l'achat par ce musée, en 1934, d'un tableau (fig. 3) qui date du règne de Louis-Philippe et qui montre le souverain parcourant la galerie du musée en compagnie de plusieurs personnes¹⁴. Il paraît possible d'en préciser la date, à peu de chose près, car le *Moniteur universel* a consigné soigneusement les visites du roi dans les divers musées et monuments de Paris et de la France. Or si ces visites sont nombreuses au Louvre et surtout au musée historique de Versailles, création personnelle du souverain, nous n'en avons relevé que deux au Luxembourg, en 1838 et en 1842. Le *Moniteur du mercredi 3 octobre 1838* consacre à l'une d'elles un article d'une demi-colonne, d'où nous extrayons ces lignes :

« Paris le 2 octobre. — Le Roi et la Reine ont honoré aujourd'hui de leur présence le palais du Luxembourg. LL. MM., accompagnées de M. le comte de Montalivet, ministre de l'intérieur... ont été reçues... par M. le chancelier¹⁵ et M. le grand-référendaire¹⁶, et Mme la duchesse Decazes... M. le grand-référendaire a présenté à LL. MM. M. Larssonnier directeur de l'administration de la chambre des pairs, M. le commandant Douay, et M. le capitaine de Douhet, adjudant du Palais... Le Roi et la Reine... ont parcouru, accompagnés par M. Naigeon, conservateur, la galerie des tableaux qu'ils ont paru

revoir avec plaisir... LL. MM. sont remontées en voiture... après avoir témoigné leur satisfaction de ce qu'elles avaient vu »...

A la seconde visite, le 2 mars 1842, nous relevons la présence, avec le roi et la reine, de la duchesse d'Orléans, de la princesse Clémentine, de la princesse Adélaïde, c'est-à-dire d'un plus grand nombre de dames qu'il n'en est représenté sur notre tableau, ce qui nous permet d'affirmer avec peu de chances d'erreur qu'il représente celle du 2 octobre 1838.

La vue est prise dans l'axe de la galerie du musée et du nord au sud, car la grisaille du tympan (fig. 1) correspond exactement à la description détaillée que les anciennes *Explications...* donnent de l'allégorie de Naigeon à la gloire de Le Sueur :

Le buste de Lesueur est couronné par Minerve; il est accompagné du Génie de la peinture qui s'appuie sur le piédestal, et tient la palette d'une main, en indiquant de l'autre avec regret (sic) que ce célèbre peintre a terminé sa carrière à trente-huit ans. A côté de Minerve est la Renommée qui publie la gloire de Lesueur. L'Envie terrassée, à qui principalement caractérisé les ouvrages de Lesueur (?); d'une main s'agit et fait de vains efforts pour arrêter le son de la trompette; de ses doigts crochus elle tient un tableau du cloître des Chartreux qu'elle vient de dégrader. Près du Génie on remarque la Philosophie, qui a principalement caractérisé les ouvrages de Lesueur (?); d'une main elle tient un livre..., de l'autre elle montre que Lesueur est au séjour de l'immortalité. Clio, la muse de l'histoire, écrit sur une tablette la scène dont elle est témoin, à la mémoire de Lesueur, peintre français, le Sénat français, An XI de la République française ».

A la voûte, dans le décor à compartiments rectangulaires conçus par Chalgrin, se devinent l'*Aurore* de Calet et une partie des toiles de Jordaens. Les fenêtres, du côté de l'est, sont munies de stores sur châssis, ouverts en se rabattant vers le bas. Le sol de la galerie est recouvert d'un parquet à la française, et des banquettes de velours vert clouté sont disposées de place en place au long des barrières qui défendent les cimaises¹⁷.

Sur un rang, sauf exception, à cause de leurs grandes dimensions, de vastes toiles accrochées avec un dévers assez marqué couvrent sans interruption les parois latérales, dépassant même par endroits les corniches. On reconnaît, au-dessus de la porte du fond, la *Scène du combat des Centaures et des Lapithes*, de Jean Alaux (Salon de 1824, envoyé à la préfecture des Alpes-Maritimes à Nice en 1867) et, au premier plan à gauche, la *Mort d'Elisabeth d'Angleterre*, de Paul Delaroche (Salon de 1827, aujourd'hui au Louvre). Les deux toiles voisines, autant qu'on peut en juger par leurs dimensions et leur aspect assez confus, pourraient être, parmi les tableaux inscrits au catalogue à cette époque, *Marius à Carthage* de Léon Cogniet (Salon de 1824, aujourd'hui au musée de Toulouse) et la *Mort de César* de Joseph-

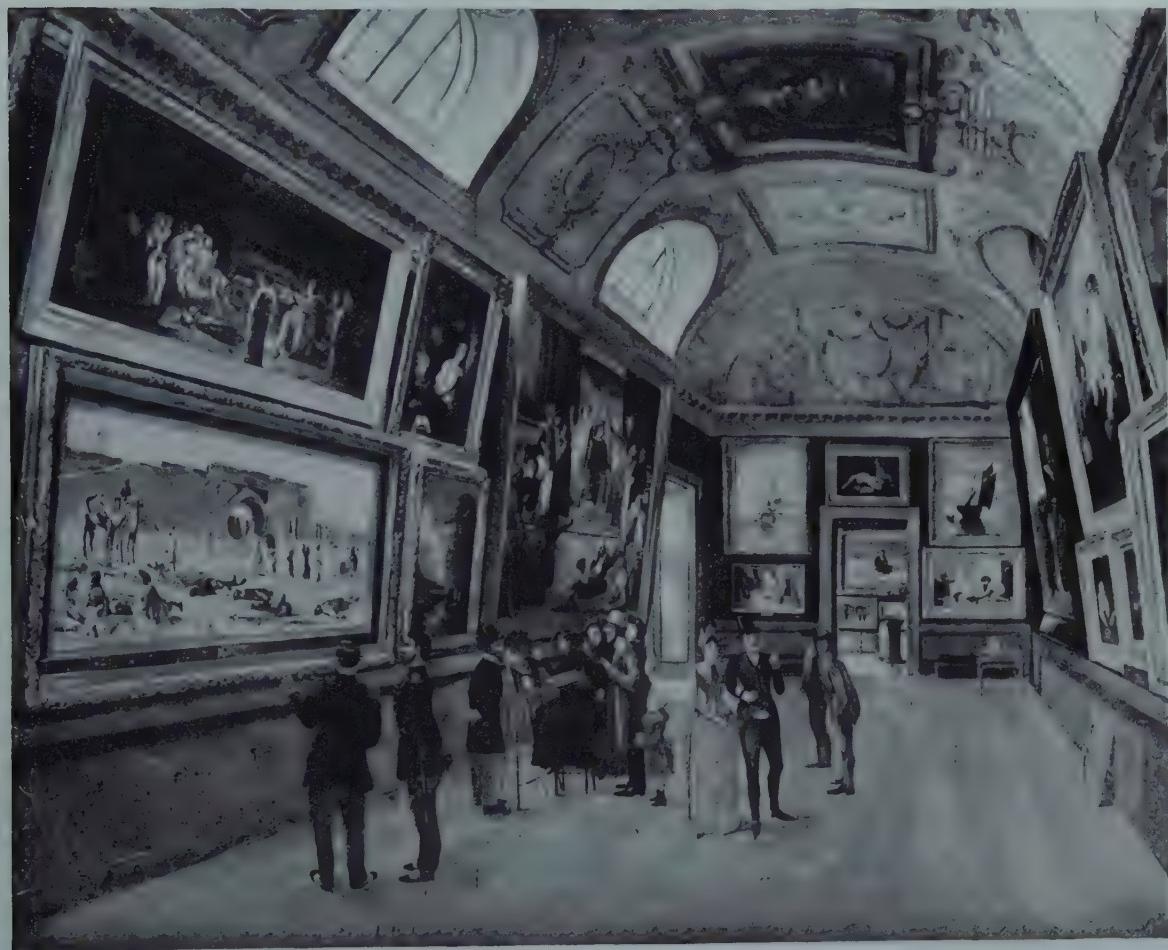


FIG. 4. — ANONYME. — La galerie du musée du Luxembourg vers 1884. Musée du Louvre.

Désiré Court (Salon de 1827, au musée d'Arras depuis 1926). Sur la paroi de droite, deux autres peintures pourraient sans doute être identifiées. Quant aux marbres qui, entre deux vases d'apparence antique, garnissent la paroi du fond, ce sont, de gauche à droite, *Un fils de Niobé*, de Pradier (Salon de 1822, aujourd'hui au Louvre), le *buste de Vestale*, une des moins bonnes œuvres de Houdon (au Louvre), le *buste de Pomone* (Salon de 1812) par Dupaty, qui fut conservateur adjoint du Luxembourg peu de temps avant sa mort en 1825, et le *Jeune chasseur blessé par un serpent*, de Petitot fils, marbre du Salon de 1828, exposé au Luxembourg jusqu'en 1862. Enfin, par la porte ouverte sur la galerie de Le Sueur, on aperçoit un groupe en marbre, le *Berger Phorbas rappelle à la vie l'Œdipe enfant*, œuvre de Chaudet dont le plâtre avait figuré au Salon de 1801 et qui, inachevée à sa mort, fut achetée pour la chambre des pairs par le grand-référendaire Sémonville et terminée par Cartellier et Dupaty.

Au milieu de ces œuvres s'avance, au premier plan à droite, accompagné de deux huissiers en habit, culotte et bas noirs, l'épée au côté et le bicorné à la main, un premier groupe de visiteurs. Le roi, qui porte un gilet et un pantalon blancs, écoute les explications que lui donne un homme placé à sa droite et vu de profil, probablement Naigeon. A sa gauche et vu de face, le chapeau à la main un autre personnage pourrait être Decazes; derrière eux l'on aperçoit encore deux hommes dont l'un au moins est un officier. A l'écart, vers la gauche, se tient un gardien en habit rouge à la française galonné d'or, le chapeau à la main. Au fond, dans un second groupe, apparaît la reine en robe claire et vaste capeline s'appuyant sur le bras d'un homme d'un certain âge, peut-être le chancelier Pasquier; les deux dames qui l'accompagnent doivent être la duchesse Decazes et une dame d'honneur, car le *Moniteur* signale que la baronne Pasquier était retenue par sa santé dans ses appartements, où la reine a daigné lui rendre visite.

Le tableau, d'une exécution meilleure dans le décor architectural que dans les figures, n'est pas signé. Cependant le livret du Salon suivant, qui s'ouvre le 1^{er} mars 1839, indiquant sous le numéro 1852 un « Intérieur du musée du Luxembourg », œuvre et propriété du peintre Auguste Roux, nous pensons qu'il pourrait s'agir de notre tableau, et nous proposons jusqu'à preuve du contraire de l'attribuer à cet artiste oublié¹⁸.

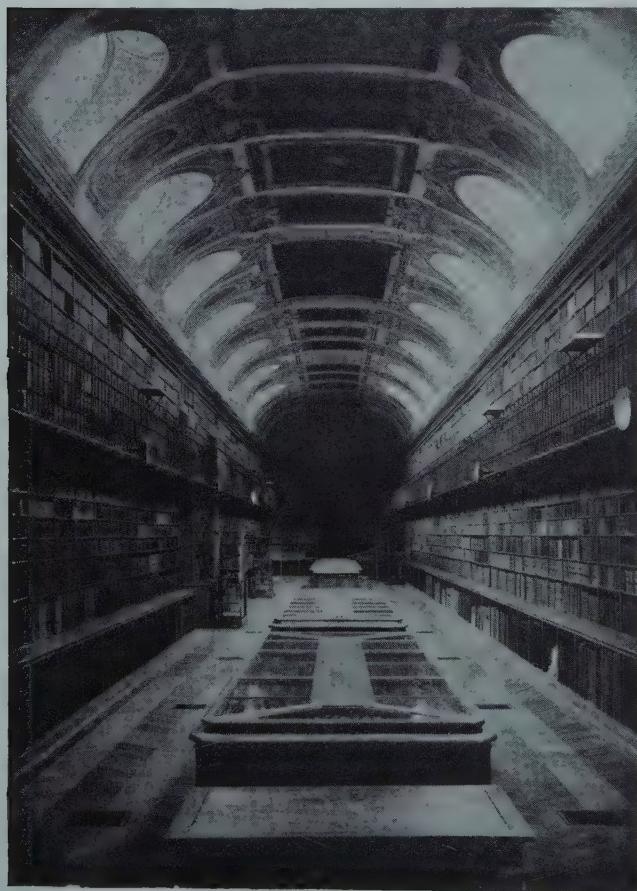


FIG. 5. — La galerie des Jordaeans au Palais du Luxembourg (état actuel).

Le troisième document, une gravure sur bois signée Manin, nous avait été signalé au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale¹⁹. Nous avons pu l'identifier comme une illustration du guide d'Adolphe Joanne, *Paris illustré*, où il figure dès la deuxième édition, parue chez Hachette en 1863²⁰. La galerie, vue encore à peu près dans l'axe, est équipée d'un gros calorifère cylindrique. Visiteurs et copistes y sont nombreux, habillés suivant les modes du Second Empire, dont les armes ont remplacé aux voussures les grisailles de Nai-

geon. Des tableaux sommairement indiqués, plusieurs cependant peuvent être identifiés. Celui du premier plan, sur le mur de gauche, est le *Massacre des Mameluks*, d'Horace Vernet, exposé au Salon de 1819, qui dut quitter le Luxembourg vers le moment où ce guide parut car, inscrit aux catalogues jusqu'en 1858, il manque à celui de 1863. Il est aujourd'hui au musée d'Amiens²¹. Puis vient *Marius à Carthage*, de Léon Cogniet, déjà cité. Un peu plus loin, toujours à gauche, sous la cinquième fenêtre en partant du fond, on reconnaît la vaste toile des *Romains de la décadence*, de Thomas Couture (Salon de 1847, maintenant au Louvre). Enfin, sur la paroi du fond, à droite de la porte, se silhouette la *Jeanne d'Arc* d'Ingres, tandis que le *Christ remettant les clefs à Saint Pierre*, du même, paraît exposé sur la paroi de droite.

Dans un luxueux album²² consacré à notre musée en 1881 par l'éditeur Baschet, un article d'Antony Valabrègue sur *Les copistes du musée du Luxembourg* est illustré d'une gravure d'Albert Bertrand, datée de 1880. Au centre de la composition, un homme debout sur un escabeau copie la *Naissance de Vénus* de Bouguereau (Salon de 1879, envoyé à Fontainebleau en 1902) qu'encadrent quatre tableaux plus petits : l'un d'eux, en cimaise à gauche, est *Les Pèlerins de Sainte-Odile*, par Gustave Brion (Salon de 1863, au musée de Nantes depuis 1920). Deux autres copistes sont installés à sa gauche. Des visiteurs apparaissent, plusieurs assis sur une banquette, le dos à la cimaise, l'un d'eux à demi caché par un petit poêle cylindrique. Malgré ce détail, que nous retrouverons dans une autre composition, l'absence de recul et de perspective ne nous permet pas de situer le point de vue choisi par le graveur.

Plus intéressante encore, peut-être, est la vue de la galerie de sculpture ouverte au rez-de-chaussée dans la moitié nord de l'aile est peu de temps auparavant, que nous offre, dans le même ouvrage²³, la photographie directe de *La Jeune fille confiant son premier secret à Vénus*, de Jouffroy, aujourd'hui au Louvre. La partie droite du cliché semble avoir été maquillée pour faire ressortir le sujet principal, mais à gauche la perspective de deux travées, éclairées par des fenêtres invisibles, laisse apercevoir successivement un groupe en marbre, *Leucothée et Bacchus enfant*, d'Augustin Dumont (Salon de 1831, envoyé en 1888 au musée de Grenoble), puis, dans la première embrasure, sans doute la *Psyché* d'Eugène Aizelin (Salon de 1863); plus loin, le *Narcisse* de Paul Dubois (même Salon) et enfin, vue de dos, la *Jeune fille de Mégare* d'Ernest Barrias (Salon de 1870). Ces deux œuvres se retrouvent sur une photographie prise en sens inverse que conservent les archives du département des sculptures du Louvre et où l'on entrevoit, très probablement, le groupe *Pan et ours*, de Frémiet (Salon de 1867); on reconnaît au-delà le *David* d'Antonin Mercié (Salon de 1872) et la *Jeanne d'Arc à Domrémy* de Chapu (Salon de 1870).

Enfin ce sont les peintures représentées aux murs d'une salle de musée qui nous ont permis de reconnaître, dans un tableau acheté par la Réunion des musées nationaux en 1950²⁴ une vue du Luxembourg dans les dernières années qui ont précédé la fermeture de 1886. L'examen du décor a confirmé cette hypothèse.

Comme celle de 1838, la vue (fig. 4) est prise dans la longueur du musée, mais légèrement de biais et avec moins de recul. A défaut du plafond central, hors du champ, et des allégories de Naigeon remplacées par les armes de l'Empire, la présence, à l'extrémité du mur de gauche, d'une porte qui s'ouvre sur un local assez largement éclairé nous permet, en nous reportant aux plans, de nous orienter : ce ne peut être en effet que l'accès à la galerie vitrée de la terrasse, et la vue par conséquent est prise du sud au nord. Au surplus, une autre porte placée dans l'axe laisse apercevoir la salle du pavillon d'angle, beaucoup plus petite et éclairée par la gauche, tandis qu'on devine tout à droite, derrière une table (qui servait peut-être à la vente des catalogues), la petite porte, aujourd'hui condamnée, qui communiquait avec l'escalier du pavillon et constituait la seule entrée directe de cette aile du musée.

La comparaison des deux peintures est intéressante, au point de vue documentaire, il s'entend, car leur valeur d'art à toutes deux est faible. Le décor de la galerie a changé : tandis que la première nous garde le souvenir de la voûte de Chalgrin, à rosaces inscrites dans des carrés, et des allégories de Naigeon, le second nous montre le plafond de 1855-1857, qui a subsisté²⁵ (fig. 5) et les armes de Napoléon III aujourd'hui remplacées par le monogramme de la République : le parquet à compartiments a disparu ainsi que les barrières de protection et, semble-t-il, les stores à châssis.

Quelques figures, d'une exécution tout à fait indigente — une copiste, des visiteurs de diverses conditions — nous permettraient de dater à peu près la seconde scène, mais c'est l'examen des tableaux exposés, minutieusement reproduits et presque tous reconnaissables, qui nous apporte les plus sûres indications sur ce point.

Sur le mur de gauche, le moins fuyant, ces tableaux sont, en partant du premier plan : en cimaise, les *Derniers rebelles*, de Benjamin Constant (Salon de 1880, aujourd'hui à la Préfecture du Doubs à Besançon); au-dessus, les *Martyrs aux catacombes*, de Lenepveu (Salon de 1855, aujourd'hui au Louvre); puis *La Jane Shore* de J. N. Robert-Fleury (Salon de 1850, actuellement au château de Fontainebleau) et, au-dessous, *Le Soir* de Jules Dupré (acquis en 1880, en dépôt au musée de Nantes depuis 1937), que reproduit la copiste. Plus loin, occupant toute la hauteur du panneau et débordant même sur la voûte, la vaste *Glorification de Saint-Louis*, de Cabanel (Salon de 1855, en dépôt au musée de Lunéville). Sur le mur du fond, de gauche à droite, ce sont la *Peste à Rome*, de Delaunay (Salon de 1869, en réserve au Louvre), surmontée par un tableau de Frédéric Montenard : *Le transport de guerre « La Corrèze » quittant la rade de Toulon* (Salon de 1883, aujourd'hui au Palais Bourbon); au-dessus de la porte, le *Samaritain* de Ribot (Salon de 1870, à l'ambassade de France à Varsovie en 1936); plus à droite, *Bateaux de pêche à Dieppe*, de Marie-Auguste Flameng (Salon de 1881), et, en cimaise, le *Combat de coqs* de Gérôme (Salon de 1847, au Louvre). On peut encore identifier, malgré leur présentation en raccourci, trois tableaux de la paroi de droite qui sont, en venant du fond, la *Délivrance des emmurés de Carcassonne*, par J. P. Laurens (Salon de 1879, musée

d'Albi), le *Sarpédon* d'Henry-Léopold Lévy (Salon de 1874, musée de Chambéry) et enfin, très probablement, en cimaise, le *Saint Sébastien, martyr* de Ribot (Salon de 1865, au Louvre). Il n'est pas jusqu'aux toiles qu'on entrevoit dans la pièce du fond qui ne soient reconnaissables sous le pinceau minutieux de notre artiste : la *Plage de Virginie* Demont-Breton (Salon de 1883, musée d'Arras), et derrière le poêle, le dernier et le plus petit, mais non le moins estimable de tous ces tableaux d'inégale valeur — l'*Eglise de Gréville* de Millet, aujourd'hui au Louvre, acquise par le Luxembourg après la mort de l'artiste (1875).

Ce tableau, qui fait désormais partie des collections documentaires du Louvre, a donc été peint entre le Salon de 1883, où figuraient l'œuvre de Montenard et celle de Mme Demont-Breton, et le 15 octobre 1885, date de la fermeture du musée. Il doit représenter ainsi, à peu de chose près, le dernier état du troisième musée du Luxembourg, tel que ses derniers visiteurs ont pu le connaître et le comparer au nouveau, au Luxembourg qui nous fut familier et qui lui-même, à son tour, a disparu.

H. D.

SUMMARY : *Some views of the former Musée du Luxembourg.*

From 1818 to 1885 the "Musée du Luxembourg" filled several galleries and rooms on either side of the main quadrangle of the palace that bears the same name. Later, from 1886 to 1939, the museum was moved to the former orangery of this palace, now restored to its former role. In spite of the fame of this museum, there exist very few inside views of it, in the earlier period. The author has been able to discover a few and date them approximately from the works of art shown in them. They include a gouache watercolour signed Louis-Marie Petit and dated 1920, showing the inside of the rotunda above the palace main door (coll. Guy Ledoux-Lebard), a view of the visit paid by king Louis-Philippe to the main gallery of the museum on October 2nd 1838, probably by the painter Auguste Roux in 1839 (Musée national de Versailles); a woodcut of Manin in the *Paris illustré* guide by Adolphe Goanne (2nd edition, 1863) showing the same gallery; an engraving by Albert Bertrand (1880) in an 1881 album, *Les chefs-d'œuvre de l'art au Musée de Luxembourg*, and, in the same collection, a photograph taken in the sculpture gallery on the ground floor; and lastly, an anonymous painting bought by the Louvre in 1950 for its documentary collections, and showing the gallery of the museum as it appeared towards the last, in 1884 or 1885.

NOTES

1. Sur la disposition ancienne de ces peintures dans l'aile ouest du palais, voir notre étude : *Du Luxembourg au Louvre : la galerie Médicis*, in *Revue des Arts*, 1953, n° 4, pp. 203 à 208.

2. Sur le musée de 1886, voir article de M. Pierre LADOUË dans le *Bulletin des Musées de France*, 8^e année, n° 10 (décembre 1936), p. 184.

2 bis. *Répertoire des vues des salles du musée du Louvre* par G. G. MARQUET DE VASSELOT... avec une notice historique de Marie-Louise BLUMER, Archives de l'art français, nouv. pér., T. XX (1937-1945), Paris, 1946.

3. *L'exposition des tableaux du Roi au Luxembourg en 1750*. Année 1909, pp. 154-202.

4. Naguère la salle Berthelot, actuellement partagée par des cloisons.

5. A. HUSTIN, *Les Jordaëns du Sénat...*, dans *L'Art*, 3^e série, t. IV (1904), p. 53. C'est par erreur que plusieurs auteurs, notamment A. de Champeaux (*Gazette des Beaux-Arts*, 1890), ont supposé que ces toiles appartenient à l'ancienne décoration du palais.

6. Les esquisses de ces deux décorations ne furent exposées par Naigeon qu'au Salon de 1810 (n° 597).

7. MSS. de la Bibl. Nat., Cab. des Est., coll. Deloyens, t. III, pièce 10, sans date. C'est peut-être le buste en marbre exécuté par P.-L. Roland pour la Grande galerie du Louvre, signé et daté de 1806, actuellement en dépôt au musée d'Angers.

8. Provenant de la laiterie de Rambouillet et aujourd'hui au Louvre. Le musée contenait également quelques marbres de Pajou, Houdon, Allegrain, ect.

9. La date 1808 imprimée dans la *Petite Monographic* de G. HIRSCHFELD et dans le *Catalogue* de M. L. HAUTECEUR, parus tous deux en 1931, n'est évidemment qu'une coquille pour « 1803 » comme le prouve l'indication « an XI » à laquelle elle est accolée.

10. *Explication des tableaux, statues, bustes, etc. composant la Galerie du Palais du Sénat*. La première édition est de 1803 et fut suivie de plusieurs autres en 1804, 1806, 1807, 1809...

11. HIRSCHFELD, *op. cit.*

12. Archives des musées nationaux, L 23, *passim*.

13. Hauteur 0,52 m; largeur 0,30 m (cintré dans le haut). Signée et datée en bas à gauche sur un socle : « L.-M. Petit 1820 ». Sans doute la « Vue de la

rotonde des terrasses du musée du Luxembourg », n° 192 de l'exposition organisée dans le palais même en 1830 au profit des blessés des journées de juillet. Louis-Marie PETIT, né en 1784, élève de David, de Mathieu et de Moitte, a pratiqué surtout l'aquarelle et la miniature de portrait, et exposé aux Salons de 1814 à 1839.

14. Inventaire MV 6.167. Toile. Hauteur 1,30 m; largeur 0,98 m.

15. Le baron (plus tard duc) Pasquier, qui en cette qualité présidait de droit la Chambre des pairs et habitait le Petit-Luxembourg. Né en 1767, il avait alors soixante et onze ans.

16. Le duc Decazes, alors âgé de cinquante-huit ans. Il était logé au Luxembourg.

17. Il semble qu'un repentir du peintre ait effacé, vers le centre, un disgracieux poêle rond, analogue à celui qui figure dans la gravure dont l'étude suit.

18. Né à Combronde (Puy-de-Dôme), cet Auguste Roux, qu'il ne faut pas confondre avec un autre peintre du même temps, Auguste-Jean-Simon Roux, exposa également aux salons de 1847 et de 1848. Il fut agent voyer à Clermont-Ferrand, disent les catalogues du musée de cette ville qui possède sa *Vue de la vallée de Royat* (Salon de 1848).

19. Va 264, tome I.

20. La première édition avait paru anonymement en 1855 dans la *Bibliothèque des chemins de fer*.

21. Voir le recueil lithographié des *Œuvres complètes de Horace Vernet*, Carlsruhe, s. d., première figure de la pl. 8.

22. *Les chefs d'œuvre de l'art au Luxembourg*, publiés sous la direction de M. Eugène MONTROSTER... Paris, 1881, in folio.

23. *Op. cit.*, p. 186. L'ouverture de cette galerie ne semble remonter qu'à 1871 ou même à 1876 (Archives des musées nationaux, L 23).

24. Inventaire RF 1950-7. Hauteur 0,81 m; largeur 1 m.

25. Nous devons la communication de cette photographie récente, montrant l'état actuel de la galerie, à l'obligeance de M. Roussy, bibliothécaire en chef et de M. H. Gauthier, directeur de l'imprimerie du Conseil de la République.

FRAGONARD, DORAT ET « LES BAISERS »

PAR GEORGES WILDENSTEIN

DANS le catalogue d'une vente anonyme qui eut lieu à Paris, le 8 juillet 1793, cinq jours avant l'assassinat de Marat, nous avons relevé sous le n° 20 : « Sept petits tableaux de différentes formes contenus dans le même cadre, offrant différentes compositions, sujet des *Baisers*, par Fragonard, 1 ». Ces peintures furent dispersées, par

1. La personnalité du possesseur de ces œuvres sera bien intéressante à connaître, car on trouve à la même vente, en dehors de sujets galants par Lavreince et Hall, dix autres tableaux de Fragonard (sans compter dix-huit dessins de lui) et la *Perdrix blanche* d'Oudry. Citons parmi les tableaux de Fragonard, en dehors de paysages (13, 14), d'un *Buste de philosophe* (19, G. W. 194, à identifier), de la *Nuit qui étend ses voiles* (17, différent du G. W. 300), une *Jeune fille dans son lit accompagnée de son chien* (21, anc. coll. Marcille, disparu, G. W. 282), une *Jeune femme sur son lit, jouant avec son oreiller* (16, anc. coll. David-Weill, G. W. 278), *Un Sultan* (18, disparu, G. W. 334) et *Des jeunes filles jetant une rose par une fenêtre* (18, c'est-à-dire *Les petites curieuses*, du Louvre, G. W. 279).

les acquéreurs, mais en 1858, à la vente Gaultron, on en trouvait encore trois ensemble.

Ainsi, Fragonard avait eu la charmante idée de peindre sept petits tableaux représentant les diverses formes du baiser. On connaît au moins trois tableaux de cette suite, ovales tous trois, le *Premier Baiser* de l'ancienne collection Reiset (G. W. 271), le *Baiser* de l'ancienne collection Deglise (G. W. 272) et le tableau qu'on appelle *La Coquette et le Jouvenceau* (G. W. 267). Il faudrait sans doute y ajouter un tableau perdu, le *Baiser amoureux* ou *Lheureux moment* (qu'on ne connaît que par une gravure (G. W. 289). Une lettre inédite d'un certain Lallement de Nancy aux Goncourt (B.N. MSS.) assure que ces tableaux étaient destinés à illustrer une nouvelle de Diderot. Or, tous ces tableaux, pour des raisons de style, ont pu être datés par nous des environs de 1769-1770. Et, à cette date, pas plus qu'à une autre, Diderot n'a pas composé de nouvelle à laquelle on puisse rattacher ces œuvres. En revanche, 1770 est l'année où

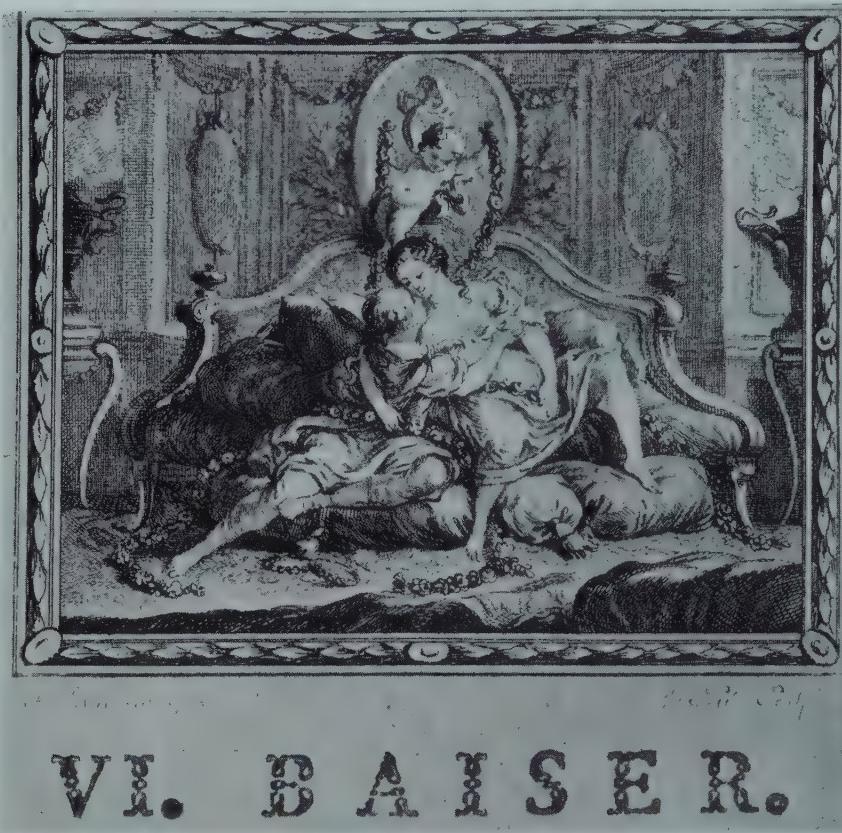


FIG. 1. — Illustration des Baisers de Dorat, d'après Eisen, 1770. B. N. Est.

VI. BAISER.

parut un livre de vers extrêmement célèbre, *Les Baisers* de Dorat.

L'auteur du petit livre², un charmant poète de circonstance, qui devait rendre le dernier soupir en 1780, à 46 ans, dans son fauteuil, « en habit brodé, bien coiffé et bien poudré » (Lepeintre), était le chef d'une école d'hommes de société, mondains, aimables, beaux esprits, capables d'improviser des vers sur n'importe quel sujet galant. Il fait l'éloge du baiser :

« Don céleste, volupté pure,
De l'univérs moteur secret.

.....
Qu'on reconnaisse ton délice
À la chaleur de mes accens ».

Son livre se divise en dix-sept chapitres : les roses, l'étincelle, l'abeille justifiée, les bai-

2. Sur Dorat, au lieu des vingt volumes de ses œuvres complètes (1764-1786), voir notamment ses *Œuvres choisies*, introd. par Lepeintre, 1820, et les *Poésies choisies*, préface par Alexandre Piédagnel, 1888.

sers comptés, la morsure, la fausse pudeur, l'extase, le baiser du matin, le pardon, etc.

Le livre est illustré de vignettes de Charles Eisen, un des plus charmants vignettistes du XVIII^e siècle (1720-1778) sur lequel un article prochain de Mme Lemoine-Isabeau va justement ramener l'attention. Elles sont gravées par Marillier. Dorat a choisi lui-même son illustrateur ; il aimait à faire bien présenter ses livres et à bien les illustrer. Il a su féliciter Marillier d'avoir « transformé en tableaux » les esquisses qu'il lui avait fournies : « Ses moindres ouvrages ne paraissent qu'enrichis d'une foule de planches, de vignettes, de culs-de-lampe » (Lepeintre) ; Grimm le lui reprochait, disant que, pour *Les Baisers* notamment, « le dessinateur emporte au moins les trois quarts de la gloire », et il rappelle le mot de l'abbé Galiani selon lequel « ce poète se sauve du naufrage de *planche en planche* ». D'ailleurs un autre personnage raconte qu'un jour « un particulier coupa les figures » et

FIG. 2. — Illustration des Baisers de Dorat, d'après Eisen, 1770. B. N. Est.



H Y M N E A U B A I S E R.

laissa au libraire le texte d'un de ses volumes de poésie³.

Le rapprochement Dorat-Fragonard devait être noté; peut-on penser que Fragonard a travaillé pour un amateur de Dorat? Peut-être. Il est également possible qu'il ait travaillé

3. Dorat semble lié avec des peintres et savoir apprécier la peinture. Dans une poésie, il oppose Raphaël à Rubens, dans une autre Poussin à l'Albane; dans une autre encore, il s'adresse à Gabriel de Saint-Aubin « qui avait peint le portrait de Mlle Dubois en Chimène ». Il se vante de préférer les sujets aimables aux sujets religieux; chez lui

*Les suaires, les saintes Faces
Sont remplacés par ces tableaux
Où les jeux tirent les rideaux
Qui nous cachaient le sein des Grâces*
(éd. Lepeintre, p. 264).

Enfin, il montre, en décrivant ses œuvres comme des peintures, des tableaux, pourquoi il chante les plaisirs galants (*Baisers*, éd. 1777, p. 8) : « Si je vous offre une Bacchante échevelée, l'œil ardent, la gorge nue et brûlante..., je ne réunirai point les suffrages. Mais, que je vous montre dans un bosquet sombre une jeune bergère..., j'aurai fait un tableau charmant, fait pour attacher tous les regards et sur lequel se reposeront les yeux mêmes de l'innocence ».

pour un amateur d'un autre petit poète contemporain, car en dehors même de Dorat, ce thème charmant du baiser inspire les poètes. Dans *Les sens* de Du Rosoi (Londres-Paris, 1766, p. 96), au sujet du Tact, l'auteur écrit naturellement :

« Il est un tact délicieux,
Celui que sur la bouche empreint une autre [bouche].
S'ils n'ont pas ce plaisir, Mortels, plaignez [les Dieux]. »

De même, dans *l'Almanach des Muses* de 1776 (p. 87), un anonyme traite en vers *Le choix du baiser*.

« Sur le point le plus délicat
Qui puisse intéresser les Belles,
L'Amour fit naître un grand débat
Entre trois jeunes Pastourelles.
De tous les baisers qu'un Amant
Peut obtenir de sa Maîtresse,
Elles voulaient absolument
Connaître le baiser charmant
Qui plaît le plus à la tendresse ».



FIG. 3. — FRAGONARD. — Le Premier Baiser.
Ancienne collection Preis. G. W. 271.

Rousseau, d'ailleurs, déjà, avait, dans un passage célèbre de la *Nouvelle Héloïse* (1761) exprimé le charme infini du Premier baiser de l'Amour.

Mais il est permis de se demander si ces scènes charmantes qui, pour nous, au XX^e siècle, semblent l'expression même du XVIII^e siècle, ont été goûtables autant de leur temps. Ce n'est pas sûr; en tout cas, pas dans les cercles intellectuels, car alors on y préférait, ou on affectait d'y préférer, la volupté au plaisir. Or, la volupté n'est pas un plaisir plus grand, mais un plaisir autre. « Les plaisirs ne sont que dans les sens, la volupté seule appartient à l'âme » selon Mme de Puiseux (*Le plaisir et la volupté*, conte, 1762). M. Robert Mauzi, dans son récent et excellent livre, *L'idée de Bonheur au XVIII^e siècle*, cite de nombreux textes à ce sujet, et montre que la volupté, « couronnement d'une ascèse », est le privilège des honnêtes gens qui en font une forme délicate et réfléchie du plaisir.

La subtilité de la volupté, alors, est telle, selon M. Mauzi, « qu'elle mobilise toutes les inventions mécaniques. Tantôt c'est un lit à

ressorts qui s'élève et s'abaisse alternativement pour le plaisir de deux amants (*Les erreurs instructives*, de Jonval, 1765). Tantôt un gazon qui se déchire, au moment où on y tombe, en découvrant une profonde ottomane (*La fête des sons*, dans la *Bibliothèque des romans*, octobre 1784)... Bien loin d'être une délectation intime, c'est dans les machines, les accessoires de théâtre, les échos et les parfums artificiels que la volupté réside... La volupté quitte l'âme pour s'installer dans les choses ». Et nous pourrions ajouter à ces textes d'autres exemples du même ordre, notamment le passage suivant de *Point de lendemain* par Vivant Denon; les amants sont dans une grotte : « A peine en avions-nous franchi l'entrée, que je ne sais quel ressort, adroitement ménagé, nous entraîna. Portés par le même mouvement, nous tombâmes mollement renversés sur un monceau de coussins... ». Mais nous sommes là bien loin de Fragonard, et bien plus près de Lavreince.

G. W.



FIG. 4. — FRAGONARD. — La Coquette et le Jouvenceau.
Anc. Coll. Walferdin. G. W. 267.

B I B L I O G R A P H I E

Patrik REUTERWARD. — *Studien zur Polychromie der Plastik. Griechenland und Rom*, Scandinavian University Books, Svenska Bokförlaget, Bonniers, Stockholm, 1960, in-8°, XII-259 p., 34 photographies dans le texte et 20 planches.

Cet excellent travail répond à un besoin évident. A tel point qu'il faut souhaiter à l'usage du public qui ne lit pas l'allemand, qu'il soit rapidement traduit en français (et accompagné peut-être de photographies d'une meilleure qualité). Les monographies, études, articles, observations ou notes concernant la polychromie de la sculpture antique sont dispersés dans des douzaines d'ouvrages ou de périodiques, si bien qu'il est malaisé en ce domaine d'avoir une information complète. On saura gré à P. Reuterwärde de s'être livré à une immense enquête, d'avoir rassemblé une large documentation et d'avoir fait le point avec décision et mesure sur chacun des problèmes difficiles et controversés auxquels il était confronté. On lui saura gré également de s'être attaqué en quelque sorte à un sujet *maudit*; car il y a presque un malaise, dès qu'il est question de la polychromie antique. D'abord l'interprétation des quelques traces de peinture qui ont subsisté, des quelques textes que nous possédons, est singulièrement délicate. Mais surtout, c'est une manière de sacrilège que d'insister sur le fait par exemple que la frise du Parthénon était peinte. Tout le monde sait que la Grèce des *blanches statues* aux yeux vides n'a jamais existé, et pourtant l'on voudrait ne pas ruiner tout à fait une esthétique dont le seul mérite est de perpétuer des contre-sens séculaires. Un des faux-fuyants les plus communément utilisés consiste à dénoncer systématiquement le mauvais goût de toutes les restitutions proposées, tout en acceptant, mais d'une façon purement théorique, le principe d'une polychromie discrète et modérée.

Les faits étudiés par P. Reuterwärde permettent de faire justice de ces hésitations et de ces restrictions. La polychromie n'est pas l'exception, mais bien la règle, et le concept de sculpture antique est inséparable de celui de polychromie. Après un historique de la question et une riche bibliographie de Winckelmann à nos jours, l'auteur examine les sculptures grecques ayant conservé des traces de peinture; il passe ensuite au problème de la couleur des chairs et se préoccupe de la *ganosis*, c'est-à-dire de la coutume de recouvrir les statues d'un enduit protecteur et brillant. D'une manière ingénueuse et nouvelle, il tire parti des représentations de statues sur les vases. Etudiant ensuite la statuaire chryséléphantine et les bronzes, il constate qu'aux effets polychromes produits par la diversité des matériaux s'ajoutaient parfois ceux de la peinture. Sur la signification particulière, religieuse ou magique, de l'or dans les statues d'or ou dorées, il fait des remarques intéres-

santes. Enfin il se tourne vers la statuaire romaine et la polychromie qui lui est propre.

On ne saurait donner d'ailleurs une idée complète de la diversité et de la complexité d'une pareille enquête. Il faut être à la fois philologue, archéologue, historien, technicien des différents types de sculpture, chimiste. Il faut réunir des petits faits et des indices qui souvent avaient été précédemment négligés. Il faut aussi s'affranchir des préjugés esthétiques qui ont si longtemps fait obstacle à une étude vraiment sérieuse de la question. P. Reuterwärde fait remarquer avec raison que l'Athéna Chryséléphantine avec les effets polychromes de ses matériaux disparates nous ferait aujourd'hui une impression presque bizarre (« einen ziemlich fremdartigen Eindruck », page 102). Or, ajoute-t-il, Pausanias en fait plus de cas que de la frise du Parthénon, de la tribune des Caryatides ou de la balustrade du temple d'Athéna Niké, dont il ne dit pas un seul mot. Bien loin de représenter une étrange exception qui s'expliquerait par on ne sait quelles raisons religieuses, la statuaire chryséléphantine nous donne une idée des effets qui ont été recherchés par les Grecs dans tous les types de sculpture, et en particulier dans la sculpture sur marbre au moyen de la polychromie. Jugeant que son rôle est avant tout d'établir les faits, l'auteur s'interdit la plupart du temps les commentaires esthétiques. Mais si les problèmes dont traite si consciencieusement son livre sont médités comme il convient, notre conception de la sculpture grecque en sera profondément modifiée.

RAYMOND PICARD.

Marianne KROH. — *Die spätromanischen Fensterformen im Kirchenbau des Rheinlandes*, Mayence, 1960, in-16, (21 cm), 224 p., 16 pl.

Il est bien regrettable que les travaux français équivalents à la dissertation allemande de doctorat — diplômes d'études supérieures ou thèses « du troisième cycle » — ne soient pas publiés, ne serait-ce que sous la modeste forme d'un texte polycopié et illustré de seules images essentielles à sa compréhension; la thèse française de doctorat ès lettres est un « monument » dont l'impression reste une entreprise difficile. Combien sont celles des années 1940-1960 qui ont eu le privilège de paraître? L'érudition française « universitaire » est ainsi bien désavantagée par rapport aux pays de langue allemande, où chaque année apporte, en histoire de l'art, plusieurs études limitées dans leur objet, de caractère quelquefois « scolaire », mais d'une bonne facture et d'une grande utilité. La thèse de Mlle Kroh est justement de celles qui fournissent sur un point précis d'archéologie une contribution de valeur incontestable.

L'architecture rhénane antérieure à l'importation massive du gothique français évolué — à la cathédrale de Cologne en 1248 et à l'abbatiale de Werden en 1275 — a connu, entre 1150 et 1250, son « grand siècle » (comme l'appelait le regretté W. Meyer-Barkhausen), pendant lequel elle a développé un style roman « tardif » dont nous ne possédons pas d'équivalent en France. Art très raffiné, plein de fantaisie et même d'étrangeté, il est fondé sur l'emploi des formes souvent anciennes : la niche romaine et paléo-chrétienne, les arcades aveugles en plein cintre sur pilastres ottomans, les passages extérieurs au sommet des absides, les « bandes lombardes » empruntées à l'architecture proto-romane méridionale. Les plans eux-mêmes et les élévations, les compositions des masses extérieures, prolongent fréquemment les formules architecturales proches de l'an mille. L'introduction du voûtement d'ogives, l'emploi abondant des colonnettes en délit (qui est traditionnel en Rhénanie, depuis 1060 environ, mais renforcé à la fin du XII^e siècle grâce à l'influence de la France du Nord), les tracés brisés des grandes arcades ou des formerets, ne changent rien à l'esprit profondément « roman » de ce style. Des édifices comme l'admirable ruine de Heisterbach, ou Saint-Quirin de Neuss, Notre-Dame de Roermond, ou les églises de Cologne, le Grand-Saint-Martin, Saint-Géron, Saints-Apôtres ou Saint-Cunibert, s'imposent à l'historien comme exemples extrêmes d'une certaine sensibilité formelle « anti-gothique », spéculant d'une manière excessive, « baroque », sur les éléments romans. Une véritable « obsession » des formes polylobées s'y manifeste en plan, en élévation ou même en volume (les calottes « côtelées » des voûtes de Heisterbach, ou l'octogone de Saint-Géron ; on peut évoquer à ce propos les grands reliquaires coloniaux du XII^e siècle, en forme d'édifice « côtelée »).

La forme des fenêtres contribue puissamment à cet effet « festonné » et très riche de l'architecture rhénane antérieure à 1250. Certes, on trouve des arcs polylobés, ou des fenêtres polylobées, dans l'art musulman, en France romane (l'art du Puy ou de la Bourgogne), ou encore dans le « premier gothique » parisien, soissois-nais ou laonnais du XII^e siècle. Mais l'« oculus polylobé » est très vite, en France, intégré dans la composition des grandes fenêtres de type chartrain, à lancettes et rosace, ou amplifié à la dimension des grandes roses des façades ou des croisillons, ou relégué au rôle tout à fait subalterne d'ouvertures sur combles, de médiocre dimension, comme à la cathédrale de Bourges. En Rhénanie, par contre, la fenêtre polylobée subsiste isolément, accepte des transformations nombreuses de son contour — à quatre, six, huit, douze lobes — et donne naissance à des formes dérivées pour lesquelles nous n'avons guère de termes en français : « Fächerfenster », fenêtre en éventail, le cercle lobé n'étant pas complet, « Glockenfenster », en forme de cloche, « Lilienfenster », en forme de lys. Mlle Kroh réserve à la terminologie de ces formes un chapitre plein de mérite.

Il était juste de réservier à ces fenêtres un travail complet. Mlle Kroh l'a conduit avec une remarquable rigueur de méthode dans la description des monuments, dans le classement des formes par types, dans la recherche d'une chronologie exacte (et en retranchant les exemples par trop restaurés au XIX^e siècle ou suspects). L'inventaire qu'elle nous fournit doit être

complet, en ce qui concerne la Rhénanie ; mais il n'enrait pas dans ses ambitions de dépasser ce cadre géographique. Les antécédants musulmans, italiens ou français sont cités ; mais la recherche dans ce domaine n'a pas été exhaustive ; quelques exemples (pas toujours les meilleurs) suffisent à l'auteur pour affirmer sa thèse. Les grandes lignes de la formation et du développement des motifs sont bien tracées, et l'importance de la « fenêtre lobée » pour la définition du roman tardif rhénan est bien mise en valeur. L'auteur a pourtant écarté (sinon dans quelques descriptions, où apparaît la justesse de son jugement esthétique) toute recherche plus générale sur le « décor festonné » auquel la fenêtre polylobée appartient ; son encadrement fréquent que des « bandes lombardes », interprétées de la manière la plus libre et la plus fantaisiste (et devenant essentiellement un « décor lobé ») méritait peut-être quelques observations complémentaires. Les dernières recherches de Jurgis Baltrusaïtis sur la transmission des « formes polylobées » depuis l'Antiquité jusqu'à l'art gothique (à travers les compositions de la miniature et de l'orfèvrerie) — où elles se manifestent dans la composition des vitraux — montrent une autre voie, qui n'est pas à écarter, pour expliquer le goût rhénan du « décor festonné » ; mais ce sont là des idées que la méthode archéologique de Mlle Kroh ne pouvait retenir.

Quelques erreurs peuvent être relevées ça et là ; ainsi, pour la France, la date des fenêtres hautes (du chœur et de la nef) de la cathédrale de Soissons (p. 87) est plus récente que 1205 environ, et non pas située entre 1180 et 1200 ; cet exemple très intéressant de l'« intégration » du polylobe dans la fenêtre à lancettes n'a d'ailleurs pas beaucoup de rapport avec l'objet de cette thèse.

LOUIS GRODECKI.

RAFFAELLO BRENZONI. — *Fra Giovanni Giocondo Veronese, 1435-1515*, Florence, Leo S. Olschki, (1960), in-8°, 158 p., 25 fig.

Le nom de Fra Giocondo de Vérone est bien connu de tous les historiens de la Renaissance française. C'est, en effet, un de ces artistes italiens que Charles VIII ramena en 1495 « de son royaume de Sicille » et qui devaient être à l'origine du développement de l'art de la Renaissance en France. Ce fut même un des plus notoires d'entre eux, si l'on en juge par les éloges qui lui furent prodigues et par les gages qui lui étaient attribués, dépassant ceux de la plupart de ses compatriotes venus avec lui.

Mon frère, à la suite de la découverte d'un document alors inédit, — une lettre de Morosini au Conseil des Dix, — avait autrefois cherché à retracer, l'histoire de son séjour en France (Pierre Lesueur, *Fra Giocondo en France*, dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1931, p. 115; cf. aussi *Le château de Bury et l'architecte Fra Giocondo*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1925). Résidant d'abord à Amboise, puis à Paris, il y avait connu Lefèvre d'Etaples, Guillaume Budé, Paul Emile, Lascaris, et autres humanistes français ou résidant alors en France. Il y professa un cours sur Vitruve et y découvrit ou collationna certains manuscrits d'auteurs latins. Nous savons d'autre part

qu'il s'occupa pendant cette période de travaux d'un tout autre ordre, qu'il prit une part active à la construction du Pont Notre-Dame, à Paris, et à des travaux d'adduction d'eau dans les jardins du château de Blois.

Vasari ajoute même qu'il « fit encore pour Louis XII, dans tout le royaume, une infinité d'autres travaux ». Et là-dessus il n'est guère de monument important élevé à cette époque qui ne lui ait été attribué : Bury, Gaillon, la Chambre des Comptes du Palais de justice de Paris, voire les tours d'Amboise et bien d'autres. Mais toutes ces attributions sont sans fondement et bien souvent même l'examen attentif des dates les rend tout-à-fait impossibles.

Aujourd'hui ce n'est pas seulement cette courte période, s'étendant de 1495 à 1505, mais tout l'ensemble de sa vie que M. Raffaelo Brenzoni nous restitue, en s'appuyant sur une documentation rigoureuse, et ses conclusions nous paraissent rejoindre les nôtres. Il insiste sur l'étendue et la diversité des connaissances de l'illustre religieux véninois, sorte de génie universel à la manière de Léonard de Vinci. Cependant il n'est pas douteux que, comme le dit Vasari, « les Lettres furent sa principale occupation », et qu'il fut avant tout passionné de l'Antiquité grecque et romaine.

Dès sa jeunesse il recueille un nombre considérable d'inscriptions antiques et en compose un ouvrage qu'il dédie à Laurent le Magnifique et que vante Politien. Plus tard, après son retour de France, c'est-à-dire entre soixante-dix et quatre-vingts ans, il fournit plus de dix ouvrages latins aux presses d'Alde Manuce, dont un Vitruve, un César, un Pline le Jeune, un Salluste.

D'autre part, dans le même temps, on lui demande d'autres travaux relevant de sa compétence d'architecte et surtout d'ingénieur. Il est chargé de la dérivation du cours de la Brenta pour éviter le comblement de la lagune de Venise. On a recours également à ses talents d'ingénieur militaire, pour des ouvrages de fortification, pour l'artillerie.

Dans sa propre patrie, à Vérone, il s'occupe de reconstruire la pile centrale du vieux pont romain franchissant l'Adige, dit *Ponte della Pietra*, mais les travaux ne seront terminés qu'après sa mort, peut-être longtemps après sa mort. A Venise, la Seigneurie lui demande un projet pour le quartier du Rialto, détruit par un incendie, mais c'est un autre qui sera exécuté. Enfin chacun sait qu'à Rome, après la mort de Bramante en 1514, c'est lui qui avec Raphaël et Antonio de San Gallo fut chargé de l'œuvre de Saint-Pierre : il s'agissait alors de reprendre les fondations et c'est sans doute encore à sa vieille expérience d'ingénieur qu'on avait recours. Il avait d'ailleurs quatre-vingts ans et mourut l'année suivante.

Mais, en Italie comme en France, que de monuments d'un tout autre caractère lui ont été gratuitement attribués : la *Loggia del Consiglio* à Vérone, le palais de *Poggioioreale* à Naples, le *Fondaco dei Tedeschi* à Venise. Pour la Loge du Conseil de Vérone, M. Brenzoni, qui a déjà consacré une étude à ce sujet (*Atti Acad. A. S. e L. di Verona*, 1958), souligne que Vasari, renseigné par le frère véninois Marco de' Medici, n'en fait aucune mention.

Un chapitre est en outre consacré aux dessins de Fra Giocondo. Il est bien certain qu'il fut un grand dessinateur. Mais comment savoir ce qui lui appartient

réellement parmi les innombrables dessins qui lui ont été attribués, conservés à Berlin (collection Destailleur), aux Offices (collection Geymüller-Campello), à l'Hermiteau ou au Louvre ?

Il y a cinquante ans, Marcel Raymond (*Histoire de l'Art*, d'André Michel) exprimait l'opinion généralement admise alors, en disant que c'est du même esprit que la Loge du Conseil que procédera l'architecture française du XVI^e siècle et que « l'auteur du Palais de Vérone, Fra Giocondo, sera le messager du nouveau style et créera avec le château de Gaillon une œuvre qui a suffi à féconder tout un siècle ». Le malheur est que Gaillon n'est pas l'œuvre de Fra Giocondo, le Palais de Vérone probablement pas non plus. Au reste ce ne sont pas les maîtres maçons de Gaillon et des châteaux de la Loire qui suivaient ses cours sur Vitruve. Et qui donc alors en France aurait pu comprendre cet humaniste imprégné des leçons de l'Antiquité romaine, avec tout ce qu'elles comportaient de grandeur et d'austérité ? C'est par une autre voie, celle des ornementalistes, que pénétrera chez nous la Renaissance italienne. Les enseignements de Fra Giocondo ne porteront leurs fruits qu'un demi-siècle plus tard.

D^r F. LESUEUR.

Charles DE TOLNAY. — *Michel-Ange. The final period. Last Judgment. Frescoes of the Pauline Chapel. Last Pietà.* 1 vol. rel. 30 × 23, 271 p., 376 ill. et pl. h.t. Princeton University Press, MCMLX.

Le cinquième volume du monumental ouvrage sur Michel-Ange, auquel Charles de Tolnay a travaillé depuis plusieurs années, couvre les trente dernières années de la vie de l'artiste ; si cette longue période paraît un peu vide, c'est sans doute parce qu'il n'y est pas parlé des travaux d'architecture qui doivent être rassemblés dans un sixième volume, et c'est précisément le moment où l'artiste se consacre à ses créations d'architecte, particulièrement à l'œuvre de Saint-Pierre.

Pendant tout ce temps, Michel-Ange est à Rome, où il s'est fixé en septembre 1534 ; il ne retournera plus à Florence, et Charles de Tolnay pense que c'est à cause de ses convictions républicaines qui lui font considérer sa patrie comme écrasée par la tyrannie, sentiment qu'il traduit dans le célèbre poème, composé vers 1545, où il fait parler les figures des tombeaux des Médicis, qui à l'origine avaient été conçues comme des allégories de l'écoulement du temps ; dans les dernières années de sa vie, cependant, cette passion républicaine semble calmer, remplacée par celle de l'idéal de la chrétienté. Michel-Ange est alors à l'apogée de sa gloire, vénéré en Italie et dans toute l'Europe, bien qu'à Rome il connaisse les cabales de ceux qu'il a nommés les « sangallistes » ; sa vie sensible est remplie par ses amours platoniques pour Tommaso Cavalieri et pour Vittoria Colonna, dont la disparition en 1547 le laisse seul en face de lui-même et en face de la mort ; les trois dernières décades de sa vie ne seront plus qu'une méditation sur la mort, le salut de son âme et la miséricorde divine. Charles de Tolnay montre que Vittoria Colonna, qu'il a connue pendant l'exécution du *Jugement dernier* dut avoir une influence sur l'évolution de son sentiment religieux, car elle faisait partie d'un cer-

cle spirituel, où Juan Valdes jouait un rôle de moniteur et qui professait, à la manière des protestants, la croyance dans le salut par la foi seule; un des dialogues de Francisco de Holanda nous a conservé l'écho de ces discussions théologiques qui avaient lieu dans le jardin de l'église Saint-Sylvestre à Monte Cavallo; l'établissement de l'Inquisition à Rome en 1542 dispersa le groupe; plusieurs membres furent poursuivis, Vittoria Colonna s'en sépara et fréquenta alors les jésuites et les capucins; Charles de Tolnay pense que Michel-Ange ne fut pas inquiété à cause de sa renommée.

L'esprit de cette esquisse de Réforme italienne animera des œuvres religieuses faites pour Vittoria Colonna comme le dessin de la *Pietà* du Musée Gardner à Boston, ou le dessin du *Christ en croix* du British Museum; *Pietà* et *Crucifixion* ne cesseront d'ailleurs de hanter Michel-Ange jusqu'à la fin de sa vie; révélant l'angoisse de son âme, qui tendait désespérément vers le salut et se confiait à la miséricorde divine; Charles de Tolnay pense même qu'après la mort de Vittoria Colonna il dut faire un projet pour un colossal groupe en marbre de la Crucifixion à trois personnages, projet dont un dessin coté des archives Buonarotti nous conserve le souvenir et qui échoua comme tant d'autres, car, dans les vingt dernières années de sa vie, l'artiste ne mène plus ses œuvres de sculpture jusqu'à l'aboutissement comme l'attestent les deux *Pietà* de la cathédrale de Florence et du Castello Sforzesco, soit par lassitude, ou plutôt à mon avis, parce que son esprit platonisant se satisfait de plus en plus de « l'idée », sans aller jusqu'à l'exécution. Charles de Tolnay conclut en effet qu'il n'y a pas contradiction entre le platonisme de sa jeunesse et le christianisme de sa vieillesse; l'un venant se fondre dans l'autre.

La partie la plus importante de ce copieux volume est celle qui a trait au *Jugement dernier*. Charles de Tolnay passe au crible de son esprit critique toutes les circonstances de la conception et de l'exécution de cette fresque qui, même pour notre optique, reste une œuvre extraordinaire. Sans doute, l'idée de Michel-Ange fut-elle influencée par un premier projet qui avait été de peindre une *Résurrection* au-dessus de l'autel et une *Chute des Anges rebelles* au-dessus de l'entrée. La signification de la fresque du *Jugement dernier*, commencée en 1536 et terminée seulement en 1541 était de montrer au-dessus de l'autel, où s'administre le Sacrement qui opère le salut, le terrible visage de la Justice suprême qui se manifestera à la fin des temps. Plusieurs mythes viennent se fondre dans cette colossale image, inspirée à Michel-Ange par une lecture attentive des différents textes de la Bible, le mythe de la gigantomachie, celui de la roue de fortune, celui de l'héliocentrisme que Michel-Ange a pu puiser directement aux sources antiques et qui pouvait avoir pour lui un peu valeur de symbole, le mythe pythagoricien de l'attraction céleste projetant les âmes élues vers les étoiles, tandis que les damnées sont rendues aux âmes animales. Le Christ-Soleil, centre d'une gravitation en orbes, est donc à la fois Zeus et Apollon; à l'Apollon du Bel-

védère, il emprunte d'ailleurs quelques traits; le plus surprenant dans ce syncrétisme c'est le fait — indéniable — que la pose de la Vierge a été empruntée à une statue antique de Vénus accroupie; comment douter que la Vierge rejoigne ici la Vénus des platoniciens florentins, expression tutélaire de l'Humanité sauvée par l'Amour? La conception même de cette mystagogie qui unit christianisme et paganisme, est bien, comme le remarque Charles de Tolnay, dans l'esprit de la Haute-Renaissance; mais la signification religieuse est imprégnée de l'esprit de la Réforme, qui allait bientôt gagner l'Eglise elle-même et provoquer le mouvement de la Contre-Réforme. Les historiens catholiques disent qu'en réalité il ne s'agit pas de Réforme, mais déjà de Contre-Réforme qu'ils considèrent comme un mouvement commencé bien plus tôt et parallèlement à la Réforme, non provoqué par celle-ci; et je signale à propos du *Jugement dernier* de Michel-Ange l'interprétation faite en ce sens par le Dr Redig de Campos dans le numéro sur l'Apocalypse de *La Table ronde*, que je n'ai pas vu citer dans l'ouvrage de Tolnay (mais peut-être la référence m'a-t-elle échappé?).

Comme pour les précédents, la conception organique de cet ouvrage en rend la lecture captivante et la consultation facile. Un exposé synthétique de quatre-vingtquinze pages précède en effet une deuxième section comprenant tout l'appareil de documentation critique, historique et bibliographique et un catalogue des dessins se référant à cette dernière période; cet énorme travail de regroupement, produit de plus de trente années de recherches, paraît au lecteur avoir été accompli « sans effort », grâce à ce sortilège propre aux écrits de Charles de Tolnay, dont l'élévation de pensée est servie par la justesse de l'expression, la clarté, l'aisance du style et la maîtrise du sujet.

GERMAIN BAZIN.

YVONNE GREER THIEL. — *Artists and people*, New York, Philosophical Library, 1959, 327 pp., 6 ill.

For all who like true romance, this book by Yvonne Greer Thiel will have great appeal. It is her thesis that artists are people just like everybody else—they live in houses, get married, work hard and overcome all obstacles set before them. In order to illustrate her ideas, the author relates the “true-life” stories of some contemporary artists who live in the San Francisco area. Her style is rather chatty and prosaic. “When teachers confiscated Otis’ (Oldfield) books, because he had made drawings in them, Otis was hurt”—or“Charles (Surendorf) makes prints because he finds this work as necessary to him as sleeping and eating.” This book is intended to educate the general public on the ways of artists, but let us hope that the general public has more sense than to read it.

D.C.S.

OMM AIRE

CONTENTS

RWIN PANOF SKY :

- Professeur à l'Institut for Advanced Study, Princeton, New Jersey :
Canopus Deus; l'iconographie d'un dieu imaginé. p. 193

LIE LAMBERT :

- Professeur d'Histoire de l'Art à la Sorbonne : *La construction de la cathédrale de Reims au XIII^e siècle*. p. 217

PRESSO UYRE :

- Moniteur d'archéologie à la faculté des Lettres et Sciences humaines de Bordeaux : *Deux fresques dans l'esprit de Vinci en Agenais*. p. 229

UBERT DELESALLE :

- Diplômé de l'école du Louvre, administrateur civil à la direction des Musées de France : *Quelques vues de l'ancien Musée du Luxembourg*. p. 237

EORGES WILDENSTEIN :

- Fragonard, Dorat et « Les Baisers »*. p. 249

BIOGRAPHIE PAR :

- MM. Germain BAZIN, conservateur en chef des peintures du Louvre, Louis GRODECKI, conservateur en chef du Musée des Plans, Reliefs, Dr. F. LESUEUR, conservateur honoraire du château de Blois, Raymond PICARD, professeur à la faculté de Lille. p. 253

- Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey :
Canopus Deus; The Iconography of a Non-Existent God. p. 193

- Professor of Fine Arts at the Sorbonne, Paris :
The building of Rheims Cathedral in the XIIIth century. p. 217

- Professor of archeology at the Faculté des Lettres et Sciences humaines, Bordeaux : *Two frescos inspired by da Vinci in the Agen district*. p. 229

- Diploma of the école du Louvre, Civil Administrator at the direction of French Museums : *Some views of the former Musée du Luxembourg*. . . . p. 237

- Fragonard, Dorat and "Les Baisers"*. p. 249

CHRONIQUE DES ARTS

reproduit sur la couverture :

Quatre vases en albâtre, ayant contenu autrefois les viscères de la princesse Sit-Hat-Hor-Yunet (Egypte, XII^e dynastie). New York, Metropolitan Museum of Art. *Courtesy of the Metropolitan Museum.*

Reproduced on the cover :

Four Alabaster Jars Formerly containing the Viscera of Princess Sit-Hat-Hor-Yunet (Egypt, XII Dynasty). New York, Metropolitan Museum of Art. *Courtesy of the Metropolitan Museum.*

A PARAITRE PROCHAINEMENT : *Variations sur un thème de sculpture antique* : *La joueuse d'osselets*, par François SOUCHAL ; "Highlands" in the Lowlands; *Jan van Eyck, the Master of Flémalle and the Franco-Italian Tradition*, par Millard MEISS; *Deux tableaux de Claude Vignon*, par Bernard de MONTGOLFIER; *Balzac et la sculpture*, par P. LAUBRIET; *Quand Meryon était marin. Ses dessins inédits de la campagne de la corvette « Le Rhin » (1842-1846) conservés au Cabinet des Estampes*, par Jean VALLERY-RADOT; *Daumier's painted replicas*, par K. E. MAISON; *Sur un portrait par Nattier*, par Georges WILDENSTEIN.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*publiée mensuellement
depuis 1859*

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

ABONNEMENT ANNUEL (1961)
France, Communauté Française : 68 NF
Etranger : 74 NF

SUBSCRIPTION PRICE (1961)
\$ 18.00

PRIX DU NUMÉRO :
France, Communauté Française : 9 NF

SINGLE COPY :
\$ 2.00

RÉDACTION

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII^e — ELYsées 21-15
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. — TRAFALGAR 9-0500
147 NEW BOND STREET, LONDON, W.I. — MAYfair 0602

ADMINISTRATION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-VI^e — DANton 48-64

ABONNEMENTS ET VENTE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

DÉPARTEMENT DES PÉRIODIQUES

1, PLACE PAUL-PAINLEVÉ, PARIS-V^e — ODEon 64-10
COMPTE CHÈQUES POSTAUX : PARIS 392-33

AVIS IMPORTANT. — Les demandes en duplicata de numéros non parvenus à destination ne pourront être admises que dans les quinze jours suivant la réception du numéro suivant. — Il ne sera tenu compte d'une demande de changer l'adresse que si elle est accompagnée de la somme de un Nouveau Franc.